جامعة الزقازيق
كلية الآداب

الشعر العربى الحديث
فى القرن التاسع عشر
نظرة تاريخية نقدية

دكتور مدحت الجبار
أستاذ النقد الأدبى

الطبعة الأولى

٢٠٠٣

الطبعة الأولى

دار النسر الذهبى للطباعة

لوحة الغلاف : مجدى الكفراوى

الفهرســت

الباب الثانى
خصائص الشعر فى مدرسة الإحياء الأولى فى القرن التاسع عشر

الباب الثالث شعر شوقى فى القرن التاسع عشر

هــذا الكتاب

هذا الكتاب نظرة تاريخية نقدية على الشعرالعربى الحديث، فى القرن التاسع عشر. ولهذا يتوازن فيه النظرالتأريخى ــ بنظرته التطورية التى ترى ظاهرة الشعرالعربى، منذ نشأتها، حلقات تاريخية، تطورت من ظواهر التجديد إلى ظواهر التحديث، مع الاعتراف بأن التطور العام للنص الشعرى كان فى إطار الوزن الخليلى، وفى إطار الخروج عليه وفق الأشكال الشعبية التى أفاد منها النص العربى الفصيح فى القرن التاسع عشر. تتوازن هذه النظرة التأريخية ــ مع النظرة التاريخية التى ترى

جوهر التطور والتجديد والتحديث، راجعاً لعوامل اجتماعية واقتصادية وفنية ولغوية ونقدية، خضعت كلها، لفلسفة الحضارة العربية، فى كل عصورها.

وبالتالى، تجدر الإشارة إلى ما قبل القرن التاسع عشر، لأنه لم يكن قرناً معلقاً فى الزمان، بل كان امتداداً لمراحل وعصور وقرون قبله، أضافت هى الأخرى إلى النص الشعرى بأشكاله الفصحية والعامية والشعبية، الشرقية والغربية على السواء . حتى جاء القرن التاسع عشر محملاً بكل هذه الخبرات على المستوى الثقافي والفني والشعري والنقدي. الأمر الذى جعله يتفاعل مع منتوجات الحضارة الأوروبية دون خوف أو تسليم لها.

وهنا كان لابد من التعرض لروافد التجديد التى تصلح لأى عصر، ووجدت تجسدها فى القرن التاسع عشر. وهى قوانين تدفع بالنص إلى التغير المجدد والمطور والمحدث. فتعرض للقوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى لأنه الإطار العام لتطور الشعري والنثري على السواء. وأشار الكتاب - بعد ذلك - لروافد وعوامل التغيير فى الفن والادب العربى، وأ شـــار - فى النهاية - لروافد خاصة بالشعر العربي الحديث ابتداءً من القرن التاسع عشر.

وأفضى هذا المنهج التاريخي النقدي، إلى التعرض لعلاقة الشاعر بالتراث العربي لأنها جوهر النص الشعري فى القرن التاسع عشر. حيث كان امتداداً طبيعياً له. كما تحرك القرن التاسع عشر من خلال منجزات سابقة، جعلت المعارضة الشعرية، وشعر مواكبة المناسبات السياسية

والاجتماعية والدينية، والكتابة فى الأشكال الموروثة الشعبية والفصيحة على السواء، من أهم ملامح الشعر فى القرن التاسع عشر. لا يستثنى من ذلك إلا شعر المنفى، والمسرحية الشعرية، وشعر الأطفال، والترجمة والأغنية. أى تلاقى الموروث مع الوافد الجديد، مع الاجتهاد الذاتي للشاعر فى خلق خصوصية لنصه الشعري رغم الركام الهائل من أشعار معاصريه.

ويورد الكتاب نصوصاً للأشكال التراثية الفاعلة فى القرن التاسع عشر وبنصوص لشعراء من القرن نفسه، يمكن أن يصادف الدارس مصداقية لها فى نصوص شعرية لدى شعراء القرن التاسع عشر خاصة الشعراء الندماء والمتفكهين الذين أفادوا من الأشكال الشعرية الشعبية لمخالفتها السائد من أشكال الشعر العمودي.

كما كان لابد من النظر إلى مؤرخي الشعر (والأدب العربي) فى القرن التاسع عشر، ومن نظر من القرن العشرين إلى تاريخ الأدب فى القرن التاسع عشر، من المستشرقين والعرب على السواء. فتمت الإشارة لجهود مستشرقين فى القرن التاسع عشر مثل (يوسف هامر يورجستال، أربنتوت، الفرد فون كريم، إدوارد فانديك، فيليبس قسطنتين) حتى اكتملت مجهوداتهم لدى كارل بروكلمان. بينما كان مؤرخونا يظهرون متعاصرين مع بدايات القرن العشرين، مستفيدين من مناهج المستشرقين فى القرن التاسع عشر، ومن هؤلاء : جورجي زيدان، ومصطفى صادق الرافعي.

واستمراراً للمنهج التاريخى النقدى يتعرض الكتاب لأعلام المدرسة الإحيائية فى القرن التاسع عشر : رفاعة رافع الطهطاوى،

ومحمود سامى البارودى، وأحمد شوقى. محللاً بعض نصوصهم لبيان خصائص الإحيائية فيها، ثم يخلق توا إلى تحليل النصوص في موازنة دالة على تطور خصائص النص الشعرى لدى رواد الإحياء الثلاثة. ومن ثمّ تحلل قصيدة خواطر الغربة فى السودان للطهطاوي، وسرنديب للبارودي، وشعر القرن التاسع عشر ، ومسرحية على بك الكبير لشوقي. حيث يظهر التطور التقني بين الشعر التقليدي العمودي وشعر الإحياء، ثم اختلاف درجات الإحياء والتحديث لدى كل شاعر منهم.

وتبدأ التحليلات، بعد مساحة من التمهيد التاريخي والفني لشعر الشاعر بعامة، ثم للنص المختار بخاصة. فكما لا يوجد شاعر فى الفراغ، لا يوجد نص من فراغ ، إنها سلسلة من العلاقات والتراكيب تفضي بعضها برقاب بعض. لهذا تكثر فى هذا الكتاب المقدمات والتمهيدات وقد تتكرر بعض المعلومات لأننا نحتاج فى كل مرة إلى ربط النص بصاحبه وبعصره، وبفن الشعر حوله. ودائماً ما نجد تقاطعات زمانية بيننا وبين الشاعر وزميله ومعاصريه فى أماكن من الوطن العربى الكبير. هذه التقاطعات تشهد بقدرة القوانين الإنسانية والجمالية على العمل لدى البشر جميعاً فى العصر الواحد، وفى عصور مختلفة. فنرى شبيها لشعر الإحيائي فى التراث، وفى الوافد، والعكس صحيح.

ألا نرى تشابهاً بين أبي نواس وعمر الخيام؟ وتشابهاً بين أبي العلاء ودانتى؟ وتشابهاً بين الموشح العربى والسوناتة الأوروبية؟ ألا نرى تشابهاً بين الملاحم فى كل العصور وكل الحضارات والآداب (المصرية / اليونانية / الرومانية / العربية / الأندلسية الإسلامية / الأفريقية / اللاتينية ...... الخ) ألا نرى تشابهاً بين قيم الحضارات القديمة فيما بينها، والحديثة

فيما بينها؟! إنها تقاطعات زمانية ومكانية تترك تجلياتها بلا حدود، لأن هذا النص من صنع الإنسان المتغير المتجدد المتطور.

وكما تأتى التشابهات فى الروح والجوهر الإنسانى فى الأدب، نجدها فى نظريات الأدب، والمناهج النقدية، ونظريات الجمال. وهذا ما يفسر لنا هجرة النصوص وتداخلها فيما بين الحضارات واللغات والآداب، دون إحساس بدونية أو تعاظم لدى نص أو آخر. لأن هجرة النصوص عبر الزمان ثم عبر المكان فى الحضارة الواحدة ثم بين الحضارات المتعاصرة ثم بين الحضارات فى عصور مختلفة يعنى التراسل الروحي والأخلاقي والفني بين قدرات البشر وأحلامهم وطموحاتهم فى الحضارة والثقافة والفن والأدب على السواء.

ومن ثم صلحت فى كل العصور ترجمة الأدب، وترجمة نظريات ومناهج النقد الأدبى. وصلحت هذه الترجمات فى الدخول إلى مكونات حضارية وثقافية مختلفة. الأمر الذى جعل إفادة مؤرخ الأدب وناقد الأدب من الموروث الحضارى الإنسانى العام وموروثه الخاص، شيئاً طبيعياً، وجعل الإفادة من أحداث المناهج فى العالم واجباً علمياً على مؤرخ الأدب والناقد كليهما. مما جعل دخول النقد الأدبى، وعلم الجمال، وتاريخ الأدب إلى علم عام منضبط يسمى علم دراسة الأدب أو علم دراسة النص، واجباً أيضاً.

وهو أمر وارد فى ثقافتنا الإنسانية والعربية الراهنة بل واجب. بل السعى ناحية (علم دراسة النص العربى) واجب علمي وحضاري، سينمي الأدب والنقد في وقت واحد. ويضع تاريخ الأدب والنقد بمستوياته النظرية والنوعية، والتحليلية، والتطبيقية، علماً متكاملاً يصمد للجديد القافز عبر حضارة السموات المفتوحة، والتلفزة، والجينوم، والاستنساخ،

والانترنت، والثورات العلمية والفلسفية التى يشهدها عصرنا الحالي، وإلا سنكون فى زوايا النسيان مهما نتذرع بتاريخنا وقيمنا وثقافتنا. وسنقف موقف المتفرج السلبى، أو المستهلك القانع الكسول، فى ظل تداخل الحضارات، أو صراعها، أو حوارها أو تعاونها. فالقادر – دائماً – هو الفاعل المنتج.

لقد أصبح اليوم كل تخصص علماً. قابلاً للانضباط، والسير عبر قوانين واجراءات محسوبة، تترك للحدس الإنساني، وللنشاط الحيوي للعقل والروح والوجدان البشري فرصة الاختلاف والتطور والقفز والعبقرية. لتبدأ مرحلة جديدة من الدراسة وهكذا.

وبالتالي لابد أن يتحول التأريخ والنقد لمنهج علمي، ينفي عنا العشوائية فى الدراسة. والانتقائية فى اختيار النماذج الممثلة، واختلاط المناهج دون تعاونها وتآذرها. فكل ذلك يعوق الوصول لحقيقة التطور التأريخى والنقدي.

وبعد فهذا الكتاب، يقدم مدخلاً أراه طيباً لدراسة الشعر العربى الحديث فى القرن التاسع عشر، رغم أنه يجنح – أحياناً – لعرض نصوص شعرية أو نقدية لخدمة هذه الرؤية العلمية المنشورة التى يمكن ألا تتحقق فى هذه الطبعة أو هذا الجزء. لأنها تحتاج للنظر إلى الأنواع الأدبية والنقدية الأخرى في القرن التاسع عشر فى مصر، وفي الوطن العربى في آن واحد.

وبعد

فهذا كتاب الشعر فى القرن التاسع عشر، محاولة لرصد ظو هره، وأهم شعرائه، وأشكاله الشعرية. يحتاج إلى جهود متواصلة لاستكماله، أرجو أن يتيح العمر لى السهر عليها واستكمالها.،

دكتور مدحت الجيار

الهرم فى اكتوبر ٢٠٠٣

البـــاب الأول
مداخـــل نظريـــــة

مدخل لفهم طبيعة الشعر
فى القرن التاسع عشر

القرن والنص والتأريخ

ملاحظات أولى

على القرن والنص والتأريخ

(القرن والنص)

لا يعني الحديث عن الشعر العربي فى القرن التاسع عشر، أن نتحدث عنه وكأنه عالم مستقل عما قبله من تطور الشعر العربي فى عصوره السابقة، ومن تطورات التجديد وعوامله وروافده، التى تحكمت في حركة النص الشعري فيما قبل القرن التاسع عشر. كذلك لا نتصور هذا القرن مستقلاً عن القرن العشرين. فقد نمت المدرسة الإحيائية فيه، عن سابق وقتها فى القرن التاسع عشر، قرن رواد الإحيائية.

ولا يتوقف الأمر عند الشعر فقط، فقد نمت أنواع أدبية أخرى أثرت فيه، وتأثرت به، ولكن الأدب والنقد، ظلا يخدمان نظرية الأدب الإحيائية السائدة. وجعل تجديداتها محاصرة بالسياقات السياسية والاجتماعية والدينية والعسكرية السائدة. الامر الذى جعل الشكل المسيطر، هو شكل القصيدة والأغنية والأشكال الشعبية الموروثة. مثلما سيطر الشعر على مؤلفات العصر كله.

ولايزال من الصعب أن نحدد النقلة الشعرية فيما بين العصر العثماني والعصر الحديث. فليس هناك تطابق بين بداية القرن التاسع عشر وبين بداية التحديث. ولا نملك المطابقة بين الحملة الفرنسية ونتائجها وبين النهضة الثقافية فى مصر فى التوقيت نفسه، فالعوامل الموضوعية لها تاريخها وحركتها، المؤثرة – بالقطع – على الحياة الثقافية. إلا أن للحياة الثقافية والأدبية قوانينها المتحكمة فى حركتها ونموها أو جمودها وتحجرها.

ولا نستطيع أن نحسم حتى الأن بداية الحداثة الأدبية فى العالم العربي، مثلما يختلف المؤرخون فى بدايات العصر الحديث فى المنطقة العربية. كما أن نمو النص الشعري العربى خارج حدوده العربية يخلق رؤية جديدة عن النص الشعرى العربي خارج الحدود وداخلها. بل إن رصد تأثير النص الشعري العربي على النص الشعري الغربي، يعكس لنا مدى التأثير والتأثر فى النص الشعري العربي والغربي فى وقت واحد. مما يلفت النظر إلى ضرورة مراجعة أحكامنا النقدية الخاصة بخصائص النص الشعرى العربى الحديث فى القرنين التاسع عشر والعشرين، بل قبل ذلك بقرون عديدة فى (الأندلس)، وداخل النصوص الشعبية العربية وغير العربية الاسبانية والفرنسية والألمانية.

ويدفعنا الحديث عن القرن التاسع عشر، إلى رصد علاقة النص الشعري فيه بالنقد الأدبى. إذ إن النقد الأدبي واقع، بالضرورة، تحت سلطة نظرية الأدب أو نظريات الأدب الموجودة والسائدة منها فى وقت واحد. إذ قبل أن يظهر كتاب الوسيلة الأدبية للشيخ حسين المرصفي. لأن سلطة النقد قد تسبق سلطة النص. والموروث النقدي العربي ظل فاعلاً حتى امتزج عند المرصفي بما وصله من رفاعة والبارودي وعثمان جلال و شعراء المهجر وغيرهم.

وليس غريباً أن يستجمع الشيخ المرصفي موروثه برؤية جديدة، تتحول إلى أورجانون إحيائى حديث، أو كما أسماه الوسيلة الادبية إلى علوم العربية. بالضبط كما فعل جبر ضومط بعده فى فلسفة البلاغة (١٨٩٨). ولاشك فى أن التركيز على محمود سامي البارودي لدى

المرصفي، قد أبان عن ذوق العصر وعن تعاطف النقاد مع شكل المدرسة السائدة في القرن التاسع عشر.

من هنا لابد أن نراعي العلاقة بين النقد الأدبي والبلاغة وبين النص الشعري. فهي علاقة جدلية تغذي كلتاهما الأخرى. ويجب أن نراعي في السياق نفسه، أن النص الشعري في القرن التاسع عشر كان معظمه خارج الدواوين، إذ تفرق بين المجلات والجرائد والكتب المؤلفة. مما يجعل الحكم على العصر – من خلال الدواوين فقط – حكماً ناقصاً.

يضاف لذلك أن أهم كتابات مدرسة الإحياء في القرن التاسع عشر، كتبت في المنافي (الطهطاوي في السودان) و(البارودي في سرنديب). وبعضها كتب خارج مصر (مثل بعض كتابات شوقي للمسرحية الشعرية الأولى في باريس) وتقديم شعر الأطفال وبعض القصائد التاريخية في (سويسرا) في مؤتمر المستشرقين (١٨٩٧م) – وكل ذلك يعكس بوضوح – تداخلات وتجاورات ومؤثرات داخلية (ذاتية قومية) وخارجية (موضوعية سياسية ثقافية) يمكن رصدها في الملاحظات التالية.

الشعر في القرن التاسع عشر، يمثل مرحلة ما بعد العصر العثماني. وهو شعر متنوع بتعدد رؤى أصحابه. ويتقاطع مع جذور التحديث في الأدب العربي. ويتقاطع هذا الشعر – في البلاد العربية – مع مثيله المكتوب بالعربية في بلاد المهجر. ويتحتم هنا موقف متعدد المستويات:

<u>**المستوى الأول :**</u> يراعي مراحل تطور النص الشعري من خلال عصور متداخلة: عصر محمد علي (رفاعة الطهطاوي). عصر إسماعيل وتوفيق

(البارودي). وعصر يتداخل فيه شعر الطهطاوي (١٨٧٣م) بشعر البارودي فى مصر وفى المنفى حتى (١٩٠٤) ثم شعر شوقي فى عصر الخديو توفيق، خاصة مرحة كتابة شعر شوقي لمسرحية (علي بك الكبير) وقصائد الأطفال التى ألقاها فى مؤتمر المستشرقين (١٨٩٧) فى سويسرا.

والمستوى الثانى: يتداخل فيه شعر نهايات القرن الثامن عشر : الخشاب (١٨٠٥) مثلاً، بشعر الشعراء العرب الموجودين بمصر خلال عصر محمد على حتى نهاية عصر إسماعيل. وهى مرحلة يتداخل فيها خصائص النص الشعرى العثماني مع خصائص شعرية تحديثية كان رائدها رفاعة الطهطاوي المتوفى فى عصر إسماعيل (١٨٧٣).

بينما الثالث : يبدأ من عصر إسماعيل حتى نهاية عصر توفيق. وفيه بذور تحديثية كتبها الطهطاوي ثم تلامذته من أمثال صالح مجدى وزملائه.

الرابع : مستوى يظهر فيه شكل تحديثى فى الأدب العربي كله بدخول أنواع حديثة على النمط الأوروبي والشعبي العربي. وهو ما يظهر فى بدايات المسرح العربى (النقاش، القباني، وصنوع) إذ دخل الشعر كعنصر مهم لكتابة الأغاني فى المسرح، وكتابة الأغاني بشكل عام. بالإضافة لظهور أشكال روائية وقصصية ودرامية شجع على ظهورها، الصحف والمجلات فى عصر محمد على وإسماعيل.

الخامس : الشعرالذى ظهر كأصداء لثورة الجيش المصرى (الثورة العرابية). وهى أصداء تظهر فى مجموعة شعراء على رأسهم البارودي (فى مصر وفى المنفى) وشوقي.

السادس : ظهور شعر للمرأة فى هذه الآونة خاصة شعر عائشة التيمورية.

السابع : شعر ينفرد به شوقي، وخليل مطران وغيرهما. كان بداية مهمة لشعر القرن العشرين.

الثامن : ظهر تأريخ الأدب العربى فى القرن التاسع عشر متأخراً، على يد جماعة من المستشرقين ثم العرب المتمصرين ثم المصريين خاصة (جورجى زيدان) و(مصطفى صادق الرافعي) فى بدايات القرن العشرين وهو ملمح طبيعي، أعني أن يتأخر التأريخ على ظهور النوع الأدبي.

التاسع : ظهور الشاعر القديم فى هذه الفترة، خاصة فى عصر إسماعيل (عبد الله فكري، البكري) وهو نوع من الشعر مزج الشعر بالملحة وخفة الروح المصرية.

العاشر : نرصد إذن القرن التاسع عشر فى مراحل ليست خالصة. فنمو النوع الأدبي أو الشعري له جذور تراثية، وبذور تحديثية، وملامح من التراث الشعبي، تفصح عن ميل إلى الماضي فى القرن كله.

الحادى عشر : ترصد خصائص النص الشعرى ممزوجة بكل هذا. وترصد من خلال دراسة روافد التجديد والتحديث فيما قبل القرن التاسع عشر وما بعده بعدة سنوات. فقد توفى البارودى (١٩٠٤) بينما امتدت حياة شوقى حتى (١٩٣٢).

الثانى عشر : حتى تتضح الرؤية يزود هذا البحث بخرائط تاريخية للنشاط السياسى والاجتماعى والثقافى المصرى للقرن التاسع عشر.

الثالث عشر : لم تكن الرومانتيكية وليدة القرن العشرين — فقط — فجذورها مع نهايات القرن التاسع عشر (المهجر) وامتدادها مع أشكال شعبية ساعدت على تجاوز شكل النص الشعري العمودي والبديعي.

الرابع عشر : ظل الشعر محافظاً فى القرن التاسع عشر (حضاريا) لأن البناء الثقافى والسياسى والاجتماعي ارتبط بالفكر الديني – ومن ثم كانت الحداثة مشرقة . إذ لماذا عاد القرن التاسع عشر كله لأيام النهضة الأدبية فى العصر العباسى وما قبله؟!

الخامس عشر : لم يكن النمو النهضوي فى اتجاه واحد، مثل النهضة الأوروبية. ومن هنا تجاورت العصور والمذاهب القديمة والحديثة على السواء كما كان لكل نوع أدبي أو مدرسة شعرية أو أدبية أمتدادان :

امتدادات : الأول فى اتجاه التراث العربي الإسلامي الثاني فى اتجاه الحياة مع – وبالرغم من – نظرية الأدب الجديدة الأحدث. بل إن المدرسة الإحيائية تطورت بعد القرن التاسع عشر إلى أنضج مراحلها فى الإحيائية الجديدة برئاسة أحمد شوقي وحافظ ابراهيم حتى نهاية الثلث الأول من القرن العشرين. ويعني هذا أن الإتجاه لا يموت بل يتحاور مع الاتجاهات والنظريات المستجدة عليه.

الخلاصة أن ما تم من انجازات التحديث ثم مع سيطرة قوى اجتماعية محافظة لم يكن يسمح بتخطيها. وإن كانت القوى المحافظة قد حاولت أن تهضم بعض مظاهر التحديث فى البنية التحتية للمجتمع، وفى البنية الثقافية بعامة حتى أن القوى المنوط بها التحديث حملت موقفاً مزدوجاً. فمرة نلتقى مع موروثات تتــفق معها، ومرة تلتقى مع خصائص

جديدة وافدة تتفق معها، بحيث أصبح النص مزيجاً من التراث والمعاصرة فى آن واحد. ولم ينكر أحد من شعراء أو نقاد القرن التاسع عشر هذه الإزدواجية. بل كانت سبباً للمقارنة بين الشعر والنقد العربي من ناحية والغربي من ناحية وإن كانت النتائج قد ظهرت فى بدايات القرن العشرين.

أما النقد الأدبى، ونظرية الأدب السائدة، فكانت مشددة هى الأخرى لطريقين مزدوجين : التراث اللغوي والنقدي والبلاغي القديم، وتراث المجتمع الأوروبى الثقافي. وواضح تأثير هذه الازدواجية فى ناقد القرن التاسع عشر حسين المرصفي. ومن قبله ترجمات رفاعه الطهطاوي ومحمد عثمان جلال. وبالتالي كانت دار العلوم والأزهر يقومان بدور مهم فى النظر إلى الفن والأدب ونقدهما وفق مناهج التدريس فيهما.

مما جعل نتاج القرن التاسع عشر ــ الأدبي والفني والنقدي معلقاً بتراثنا العربى من ناحية، وما وصل إلينا من ثقافة الغرب.هذا بالإضافة إلى روافد التجديد والتحديث العربية فى كل نوع على حدة. مما جعل المرجعية العربية فى الشعر والنقد والبلاغة أقوى من الأطر النظرية الجديدة. وجعل شعر القرن التاسع عشر مشدوداً لشعر النهضة العربية من العصر العباسي حتى العصر الجاهلي.

يشهد على ذلك المؤلفات والكتابات ابتداءً من التحقيق الحديث لكتب التراث. والترجمة عن الغرب ، بالاضافة لتسرب الموسيقى والغناء والتراتيل الدينية وشعرالتصوف. وكل ذلك صنع نموذجاً أعلى للجمال الفني والأخلاقي فى آن واحد. بل يفسر ذلك أن الرواية والقصة والمسرحية بل الكتب المؤلفة، قد امتلأت بشعر المؤلفين أنفسهم وشعر

الآخرين. بل ظلت الأرجوزة التعليمية والنشيد والترتيل والابتهالات شعراً حتى نهاية هذا القرن.

النظر إلى التأريخ الادبى (تاريخ الأدب العربى) يجد محاولات غير مكتملة فى كتب الأدب والنقد العربي. فهي – من ناحية – تظهر متأخرة تحت قضية الطبقات الشعرية داخل كل عصر، والطبقات الفنية بعيدة عن البعد النسبى المحلى للزمن. ونجدها جزءاً من محاولة الجاحظ فى البيان والتبيين والحيوان، أو فى معاجم الشعراء والموازنات. وقد نجدها فى شروح الشعر، كما نجدها فى الكتب الجامعة مثل الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني.

وتمثل كتب التاريخ وسيلة جيدة لتجميع الشعر العربي وعمل الترجمات المختصرة عن حيوان الكتاب ومؤلفاتهم، وكتب المعاجم الشعرية الجامعة بالإضافة لكتب المنتخبات والمختارات الشعرية والنثرية. وكل هذه المؤلفات لم تعن بتأريخ علمى لمراحل تطور الأدب العربي، ودراسته وتصنيفه، الأمر الذى ساعد على سيادة الذائقة الخاصة على طرق الجمع والتحليل والتصنيف والاختيار وإصدار الأحكام.

ويفرض علينا ذلك القفز حتى القرن العشرين. كما يفرض علينا تعميق مفهوم (علم دراسة الأدب العربى) لنرجع به إلى محتويات القرن التاسع عشر لرصدها وتصنيفها وتحليلها ودراستها، واستنباط صورة واضحة لشعر القرن التاسع عشر. ولابد أن نبدأ بكتب تصنيف ودراسة الأدب الحديث فى القرن التاسع عشر كخطوة أولى أو مساعدة فى رصد تاريخ الأدب.

إذ تبدأ الدراسات بمجهودات فردية مع بدايات القرن العشرين حيث نجد تاريخ آداب العرب لمصطفى صادق الرافعى (١٩١١) وتاريخ آداب اللغة العربية لجورجى زيدان (١٩٠٩) وقبلهم كارل بروكلمان فى تاريخ الأدب العربى (١٨٩٨)، وعلى الرغم من سبق كارل بروكلمان إلا أن كتابه قد ترجم متأخراً عام (١٩٥٩) بينما أصدر جورجى زيدان الجزء الأول فقط من تاريخه قبل الجزء الأول لمصطفى صادق الرافعى بعامين – ويعنى ذلك : أن الفكرة مطروحة منذ القرن التاسع عشر، ولكن قام بها مستشرقون لم يؤلفوا بالعربية وأصدروا أعمالهم خارج العالم العربى كمايظهرفى مجهودات : المستشرق النمسوى يوسف هامر بورجستال فيينا (١٨٥٠) والمستشرق الانجليزي أربثنوت (١٨٩٠) والمستشرق النمسوي الفريد فون كريم بفيينا عام (١٨٧٧) – وكان قد ظهر فى مصر كتاب للمستشرق ادوارد فانديك وفيليبدس قسطنطين طبعة بولاق (١٨٩٢). وهنا تشير إلى أن محاولات القرن التاسع عشر كلها كانت بيد المستشرقين. كما أن الجزء الخاص بالادب العربي الحديث تأخر لدى كارل بروكلمان حتى عام (١٩٤٢). حيث حصلت جامعة الدول العربية على حق ترجمته من بروكلمان نفسه عام (١٩٤٨)(١).

وهنا لابد أن نبدأ بهذه الكتب الأولى لتأريخ الأدب العربي فى العصر الحديث، على الرغم من رغبة مؤلفيها فى دراسة مجمل تاريخ الأدب العربي من البدايات حتى تواريخ تأليف هذه الكتب. ومن ثمَّ اعتمد مؤرخو الأدب العربي الحديث على هذه الكتب فى التعرف على مجمل نتاج القرن التاسع عشر يضاف إلى ذلك كتب التاريخ والتراجم والمعاجم والدوريات والمؤلفات الموجودة فى القرن التاسع عشر نفسه.

وهذا ما جعل هذه الكتب جميعاً تبدأ بتعريف (مصطلح الأدب) ولكننا نقصد بالأدب هنا جميع الكتابات التى تخص الشعر والنثر الفني. وما تفرع عنهما فى العصر الحديث خاصة فى القرنين التاسع عشر والعشرين. لأن ما زاد من أنواع أدبية – فى النص العربي – يفيد فى التعرف على مثيله أو شبيهه فى القرن السابق له.

(٢)

لم يكن القرن التاسع عشر مجرد قرن مرُ على العالم العربي، كغيره من القرون السابقة التى عاشها العالم العربى تحت سيادة المماليك أو العثمانيين. بل كان قرن ذروة الصراع الاستعماري على العالم العربي، وعلى مصر والشام خاصة. فمع نهاية القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، هبطت الحملة الفرنسية (١٧٩٨ – ١٨٠١م) على مصر والشام. ثم كانت حروب محمد علي منذ توليه إلى وفاته(١٨٠٥–١٨٤٨م). ثم الاحتلال البريطاني لمصر (١٨٨٢م)، ونجد بين هذه التواريخ حروباً أخرى، ومعارك بناء وتحديث قادها محمد علي باشا والخديو اسماعيل.

ومن ثم كان القرن التاسع عشر مرحلة بناء لمصر الحديثة، ضد رغبة الاستعمار الفرنسي والانجليزي على السواء. إذ عوقب محمد علي، على مشاريعه داخل مصر وخارجها بضرب الأسطول المصري في البحر

المتوسط، وإرغام محمد علي على تقليص ملكه وسلطانه حتى أصبح والياً على مصر والسودان فقط منذ عام (١٨٤٠م).

كما عوقب اسماعيل بن ابراهيم بن محمد علي، بالعزل والطرد من البلاد وتسليم ملكها لابنه محمد توفيق الذى مهد للاحتلال البريطاني بعد أن شهد الثورة العرابية ونفى مدبريها وانفرد – مع الانجليز – بالسلطة.

وشهد مطلع القرن التاسع عشر مساعدات الإنجليز للمصريين ضد الحملة الفرنسية، انتهت هذه المساعدات بتدمير الأسطول الفرنسي فى معركة أبي قير البحرية (١٨٠١م) بينما ظلُ الأسطول الانجليزي فى البحر المتوسط يرقب حركة المصريين. إذ عاجلهم بمجموعة من الحملات العسكرية منذ عام (١٨٠٢م) حتى عام (١٨٠٧م) وهزم شرُ هزيمة من المصريين بالقطع. ولما وجدت فرنسا وانجلترا أنهما متصارعان مهزومان عسكرياً، فكرا فى الدخول إلى مصر من خلال المساعدات الفنية ومساعدة محمد علي على انجاز تجديدات فى نواحي الحياة المصرية المختلفة.

وكان لفرنسا السبق، إذ كان لعلماء الحملة الفرنسية الفضل فى دراسة أوجه الحياة المصرية بالتفصيل والعمق اللازمين. وهو ما كتب بعد ذلك فى هيئة كتاب (وصف مصر). ولا شك فى أن هذا الكتاب وصل تاريخ مصر القديم بالوسيط والمعاصر له، ووصف كل سلوك المصريين وفسره. كما تعرف على الطبيعة الجغرافية لمصر، تعرفاً على وصف ما تحتاجه مصر حتى تنهض من كبوة عصري الأتراك والمماليك.

فساعدوا محمد على فى بناء القناطر فى عرض نهر النيل وساعدوه على شق الترع وتنظيم الرى مما كان له الأثر الأكبر فى تنظيم مياه النيل والرى والصرف، فازدهرت الزراعة المصرية وأدخلت عليه محاصيل جديدة استورد محمد علي بذوره ، واستقرت حياة الزراعة وأصبحت من أعمدة الاستقرار الاقتصادي والسياسي. كما ساعدته بإرسال الخبير العسكري سليمان باشا الفرنساوي لتنظيم الجيش المصري بعد قضاء محمد علي على المماليك ونظام الحكم العثماني كله.

وساعدوا أيضاً بتعليم بعثات مصرية فى كل التخصصات وأرسلوا خبراء فى كل التخصصات حتى تعود هذه البعثات لتحل محلها. فكان لفرنسا اليد الطولى فى بناء مصر الحديثة فى عصر محمد علي. ولا ننسى أنها حافظت على هذا التواجد بعد رحيل الحملة الفرنسية، فى وقت كانت انجلترا تحاول النفاذ إلى الدولة المصرية بعد وفاة محمد علي. وتمكنت فى عصر عباس حلمي الأول الذى اضطهد أعلام نهضة في مصر (تعلموا فى فرنسا) كذلك استمر بعض النفوذ فى عصر سعيد باشا حتى جاء الخديو اسماعيل فأعاد للثقافة الفرنسية والتواجد الفرنسي مكانته فى محاولة لتحجيم دور انجلترا التى قضت على أحلام جـده محمد علي فى معـاهدة لنـدن (١٨٤٠م).

وعُجل الفرنسيون بتنفيذ مشروع قناة السويس تحت إشراف المهندس الفرنسى فرديناند ديليسبس. كما ساعده فى بناء الأوبرا والعمارة المصرية وافتتاح المدن الجديدة. وكانت باريس هى الصورة المثلى التى حاول اسماعيل باشا أن يجعل القاهرة نسخة منها. فبنى كل مؤسسات السياسة والإدارة والثقافة والاقتصاد على غرار النظام الفرنسى.

وكانت انجلترا بالطبع ترقب النشاط الفرنسي فى مصر، فأسرعت ببناء سكك حديد مصر، وهى ثانية سكة حديد تبنيها انجلترا فى العالم. وهنا دخلت انجلترا بطريق مختلف عن حملاتها العسكرية. نزلت – بعد ذلك – بثقلها فى مصر. تبني المدارس على النظام الانجليزي متوازية مع المدارس الفرنسية ومدت نشاطها إلى السودان كذلك. وتدخلت البنوك الفرنسية والانجليزية للمطالبة بديون اسماعيل باشا وبدأت الدولتان فى وضع مقدرات مصر الاقتصادية فى خدمة الدين ومن خلال ذلك تدخلت فى السياسة المصرية.

وتم ابعاد الخديو اسماعيل وتولية محمد توفيق باشا ابنه. وهو الحاكم العلوى الوحيد الذى اصطدم بالجيش والشعب على السواء. ولم يجد بداً من الاحتماء بالانجليز الذين لم يضيعوا وقتاً – بعد هزيمة الثورة العربية – واحتلوا مصر (١٨٨٢م) ولم يخرجوا منها إلا بعد سبعين عاماً من الاحتلال عام (١٩٥٢م). ومع ذلك لم ينقطع التواجد الفرنسي فى أشكال غير عسكرية، ثقافية، وفنية، وتعليمية. بل أدى وجود الاحتلال البريطاني (١٨٨٢ – ١٩٥٢م) إلى كراهية كل ما يمت إلى الثقافة الانجليزية، الأمر الذى انعكس فى توجه المثقفين والكتاب والأدباء إلى المصادر الفرنسية والتأثر بها، مما أوجد تأثيراً فرنسياً واضحاً فى حياة المتعلمين من المصريين. وامتدت يد فرنسا للعناية بالآثار المصرية وبعث الروح المصري من خلال اكتشاف الآثار وفك رموز حجر رشيد والتأريخ لمصر القديمة صاحبة أهم حضارة فى تاريخ العالم القديم.

وانعكس ذلك كله فى روح مصري جديد يناهض الروح الاستعماري الانجليزي ظهرت آثاره مع بدايات القرن العشرين وظهور حاكم مصري الهوى بعد توفيق هو عباس حلمي الثانى الذى لم يدم بطبيعة الحال، إذ اجبره الانجليز أيضاً على ترك الحكم مثـــل والده من قبل.

ونشير هنا إلى أن ظهور الكتابات الجديدة، ونشاط الحركة السياسية والثقافية والفنية توازى – فى بدايات القرن العشرين – مع الاتفاق الودي بين انجلترا وفرنسا على اقتسام الوطن العربي (١٩٠٢ – ١٩٠٤) حيث واصلت فرنسا دورها فى الشام منذ رحيل الحملة الفرنسية عنها، حتى استعمرتها وأطلقت يد انجلترا فى مصر والسودان والعراق ومنطقة اليمن والخليج العربى بينما أخذت فرنسا الشام والمغرب العربى وبعض البلدان الأفريقية الأخرى التى سميت بعد ذلك بأفريقيا الفرنسية.

وبذلك شهد القرن التاسع عشر مرحلة بناء مصر الحديثة البنية الأساسية، والبنية الثقافية، بفضل التوازن السياسي الذى أفاد منه حكام مصر، الناتج من صراع قطبي الاستعمار فى القرن التاسع عشر انجلترا وفرنسا. ولكن كان لفرنسا يد طولى – كما أشرنا – فى بناء مصر الحديثة.

تعرفت مصر – والشام – فى وقت واحد على الحياة الحديثة، وعلى مقومات النهضة الحديثة. ابتداءً من الطباعة، والمكتبة، والصحافة، والمؤسسات الحديثة فى كل مرافق الدولة. كما قامت حركة ترجمة نشطة جداً خلال هذا القرن، تشبه نشاط حركة الترجمة فى النهضة العباسية. وكما ترتب على حركة الترجمة النادرة فى العصر العباسي نقلة فكرية وثقافية وفنية وأدبية وعلمية ومعملية فترة فى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية ترتب على حركة الترجمة فى القرن التاسع عشر أن تبدلت أوجه الحياة المصرية والعربية. وتغير المجتمع التقليدي إلى مجتمع إحيائي مستنير. أصبح مهيئاً للدخول إلى الحداثة – فى مفهومها – الأوروبي – دون التفريط فى الهوية العربية (لغة وأدباً وتراثاً روحياً) أو الهوية الإسلامية – وهى طابع الحضارة العربية التى صهرت كل حضارات العالم فى عقلها مع أصحاب العقائد المختلفة أو قبول الجزية. ومرة أخرى بالترجمة من كل لغات الحضارات الحية – كذلك فعلت الترجمة بالمنطقة العربية والإسلامية فى القرن التاسع عشر.

تعرف العرب فى مصر – وغيرها من البلدان – على الأشكال الأدبية والفنية والعلمية الأوروبية الحديثة بفضل الترجمة ثم نقلها إلى حيز التنفيذ لتتحول من عبارة فى الكتب إلى حقيقة مجسدة فأصبح هناك بنية ثقافية وفنية وعلمية ومعملية حديثة فى مصر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. استكملت ببنية ثقافية وفنية وعلمية متوازنة مع نجاح مشروع قناة السويس وبناء وتسيير سكك حديد فى مصر، متوازية مع تسيير السفن فى القنال.

وعلى رأس القرن التاسع عشر، أشار عبد الرحمن الجبرتي إلى مسرح الحملة الفرنسية (الناطق بالفرنسية) فى حديقة الأزبكية فى القاهرة وأخرج الشيخ حسن العطار (١٨٠٥) أول مجموعة قصصية عربية. وآثار الطهطاوي – عند عودته من باريس – إلى المسرح الفرنسي والأوبرا، والأوبرا كوميك، ثم ترجم إلينا رواية الكاتب الفرنسي فنيلون (وقائع الأفلاك فى معارك تليماك) وهى الرواية التى سببت نفي الطهطاوي إلى السودان فى عصر عباس حلمي الأول. فأصبحت أشكال السرد الحديث وأشكال الفرجة الحديثة معلومة لدى المتعلمين من الأزهر الشريف ومن خارج الأزهر، فى مصر والبلاد المجاورة لها. وكان من الطبيعي أن ينظر الشعر العربي النظرة نفسها إلى النص الشعري الأوروبي وساعد الطهطاوي – بترجمانه عن الفرنسية لأشكال جديدة على النص العربي مثل النشيد القومي، وأغاني الاحتفالات وبعض الشعر الرومانسي آنذاك – على دخول هذه الأشكال إلى حيز الكتابة وتجريد الأشكال الجديدة بل الأنواع السردية الجديدة، فى وطن، لم يعرف سوى القصيدة فى الشعر الفصيح، والأشكال الشعبية فى الشعر والسرد والنثر والدراما على السواء.

وأصبح الأدب بخاصة والثقافة بعامة إحدى مكونات التحديث فى القرن التاسع عشر جنباً إلى جنب مع، عوامل ايقاظ الوعي القومي العربي، وهز المجتمع التقليدي وظهور المجتمع الإحيائي المتطلع لدور مصري فى العالم العربي والإسلامي، ثم المتطلع الحالم بمصر كقطعة من فرنسا. رغم الصراع الفرنسي الانجليزي التركي حول مصر ومقدراتها. وبجوار عوامل التحديث الأخرى.

ولم يكن من الغريب أن يسبق الشعر إلى التحديث. وأن تلتحم عناصر التطور الطبيعي للنص الشعري الفصيح والعامي والشعبي، مع عناصر التطور الوافدة من النص الشعري الغربي، في لغته الأجنبية، وفي ترجمته فى آن واحد. ولم يكن من الغريب أن يسبق الوعي النظري بالتطوير والتجديد والتحديث، لأشكال الوعي التجريبي والتطبيقي. ولم يكن من الغريب – ثالثة – أن تسيطر أشكال الفرجة من السرد التمثيلي والمسرحي والمسرحي الغنائي على الأشكال السردية الأخرى (الموروثة كالمقامة والحكاية والسيرة والقراقوز وخيال الظل والاحتفالات الشعبية والدينية فى المناسبات المختلفة للأعوام القبطية والميلادية والهجرية). فظهر المسرح (فى لبنان ١٨٤٧) ثم (فى سوريا) ثم (فى مصر) قبل أن تظهر الأشكال السردية (للقص والرواية الجديدة) لأن أشكال الفرجة المخلوطة بالموسيقى والغناء والشعر والرقص، كانت تلبية سريعة مع الاحتفالات الأخرى – لاحتياجات فنية عربية ملحة، تتواكب مع المتغيرات الحديثة فى المجتمع ككل.

وكان لابد أن تظهر وسائط أخرى لبقية أشكال السرد وكانت المطبعة وظهور طبقة كبيرة من المتعلمين الأزهريين، والمدنيين، وتواجد شريحة هائلة من المترجمين عن كل اللغات والآداب الأوروبية بما فيها الروسية. أداة مهمة لظهور الجريدة والمجلة. ثم احتاجت كثرة الدوريات إلى مواد شعرية وسردية ونقدية وثقافية عامة. فظهرت القصة القصيرة المترجمة ثم الرواية المترجمة المسلسلة وظهر المقال النقدي والثقافي والعلمي تبعاً لذلك.

فوجدت أشكال السرد الوسيط المناسب لنشره وتعرف الناس عليه. ومن ثمَّ تقليده، وظهور مؤلفات عربية صرفة منه بعد ذلك. ظهرت مع نهايات القرن التاسع عشر، وأخذت ذيوعها واحترافها منذ بدايات القرن العشرين. كما بدأت المطابع فى طبع ونشر المؤلفات الحديثة فى كل فروع المعرفة. وساهمت المكتبات العامة والخاصة فى إثراء القراءة والكتابة وتبادلها بين المتعلمين والكتاب على السواء.

ولا ننسى أن زيادة الخريجين من المدارس الحكومية والأهلية والأجنبية ومن المدارس العالية فى كل التخصصات قد أثرى الحياه الأدبية والنقدية والثقافية بصورة عامة. الأمر الذى جعل إنشاء دار العلوم (   ) تطوراً طبيعياً للمزج بين التعليم الأزهرى والمدنى على السواء. وأن تنشئ كلية أو مدرسة عالية على نموذج رفاعة الطهطاوي وتلامذته الذين مزجوا بين موروثهم وحداثتهم. وكان إنشاء الجامعة الأهلية (١٩٠٨) بعد ذلك بداية مرحلة جديدة من التعليم العالي فى مصر. بل مرحلة جديدة للحياة الثقافية والأدبية.

القرن التاسع عشر

مدخل لما قبل الحداثة

من إرهاصات التجديد التراثي
إلى إرهاصات التجديد الحداثي

(١)
إرهاصات تراثية

أشرنا من قبل إلى أن نظرة هذا الكتاب التاريخية النقدية تؤكد على أنه لا ينفصل تاريخ الأدب عن النقد الأدبى، فكلاهما يكمل بعضهما بعضا، حيث يغطى تاريخ الأدب، المراحل التاريخية، فى مختلف عصورها ويرصد اتجاهاتها ومظاهرها، وأدباء كل مرحلة، وكل اتجاه. مما يجعل تاريخ الأدب البداية الحقة لقيام النقد الأدبى، إذ يفيد التاريخ الأدبى بمعطياته فى المقارنة وفهم التطور العام والخاص للادب وللأدباء، وللنقد الأدبى.

والنقد الأدبى، هو علم دراسة النص، ونظرية الأدب، ويقوم – فى دراسة النص – بتحليل النص وفك تشكيلاته الجمالية عبر اجراءات نقدية لمعالجة النص، تتعامل معه فى الأساس على أنه فن لغوى، أداته الجوهرية اللغة، ولكن، ليست اللغة فى الفضاء الشعرى، وانما هى لغة تحمل رسالة، ومتشكلة على مستوى جمالى يهدف الى وصول الرسالة مع المتعة الجمالية المتولدة من العلاقات الجديدة التى يضفيها الأديب – والشاعر بخاصة – الى اللغة والنص، كما تتشكل رؤيته النامية مع نمو التشكيل وتكتمل باكتماله.

ولا يقف النقد الأدبى عند التحليل فقط، بل من وظائفه التوصيف، والتقويم، والتقييم، لوضع النص فى سياقه الأدبى، والتاريخى، سواء بالنسبة للمبدع، أو بالنسبة لتاريخ الأدب.

وعلى مستوى النظرية، فعلى النقد الأدبى أن يصوغ نظرية الأدب، باستنتاجها من تاريخ النوع الأدبى المعالج، ومن طبيعته الجمالية، ومن داخل تقنياته، وعليه أن يهتم بخصوصية النوع الأدبى وبعلاقاته الجمالية بغيره من بقية الأنواع الأدبية.

ويهتم النقد الأدبى – الحديث – بالنص فى المقام الأول، من داخله، أما ما هو خارج النص فليس من النص، لكنه يساعد فى تفسير النص وفهمه، ودائما يعود التفسير اما الى ما قبل النص ليستفيد من خصوصية العملية الابداعية على المستوى النفسى، من منظور تعبير النص عن ذات، لها دوافعها النفسية التى تدفعها "للقول" واما الى ما بعد النص من منظور اجتماعى ليستفيد من علاقة النص بمجتمعه. إذ لا يكتب المبدع ولا ينشئ لنفسه فقط، بل لغيره، وهنا تكمن الصلة الاجتماعية بين النص

وبين مجتمعه، وبين المبدع وجتمعه وهنا تكون العلاقة الاجتماعية مفسرة لما بعد النص.

وتقويم النص لا يعتمد على شئ خارج النص، ولا يدخل فيه مقاييس اخلاقية : دينية، اجتماعية، نفسية، انما جوهر النص فى جماله ورسالته وخصوصيته المميزة.لذلك نعتمد هنا، فى درس النص الشعرى فى عصره الحديث على التمازج بين مفهومى التاريخ الأدبى والنقد الأدبى ليستفيد منهج دراسة النص الشعرى مما حوله فى اضاءة الفضاء الشعرى.

ونقصد بالشعر الحديث هنا، النص الشعرى : القصيدة (أو المسرحية الشعرية) الذى كتبه المحدثون ابتداء من رفاعة الطهطاوى رائد الشعر الحديث، مرورا بمحمود سامى البارودى رائد بعث القصيدة العربية فى عصرها الذهبى وحتى آخر من يكتب من المحدثين، مفرقين بين مصطلح "حديث" فى سياقين : سياق الشعر الحديث التقليدى وتمثله المدرسة الاحيائية (البارودى) والمدرسة الاحيائية الجديدة (شوقى)، وهنا يرتبط المصطلح الأدبى بالمصطلح التاريخى الحديث الذى يؤرخ بهزيمة العثمانيين والمماليك امام حملة بونابرت (١٧٩٨).

والحديث عن المرحلة الاحيائية فى أدبنا العربى، لابد أن يشير الى سياق تاريخى واجتماعى وأدبى، لأن هذه المرحلة كانت نتيجة لأسباب قبلها، ومحصلة لحالة الادب والوطن العربى والاسلامى، فقد سيطر على الفكر العربى قبل الاسلام فكر العرب فى الجاهلية، والذى ارتبطت بسببه الصلات بين واقع الشعر العربى وبين الحياة العربية، وكانت القصيدة العربية الجاهلية دليلا عليهما ومحافظة فيه على شكل خاص للقصيدة

العربية أعنى وحدة الوزن والقافية، وتنوع الموضوعات، واتشاح الصور الشعرية بألوان شتى من العقائد الجاهلية والموروثات الفنية والدينية والأسطورية التى عكست حياة العرب رغم كل الخلافات السياسية القائمة بين القبائل فيما بينها، وكان الشعر الجاهلى يخرج من بؤرة الحياة (الحرب) التى تمحورت حولها أغراض الشعر فى هذه المرحلة من مدح وهجاء وفخر وحماسة ورثاء ووصف واخيرا الغزل، والاعتذار ويغلف كل هذا "الحكمة" التى هى جوهر الفكر العربى والذى تبدى فى المثل الاعلى الجمالى : "المبالغة" فى وصف البطولة والشجاعة بخاصة، وكان وراء هذه المبالغة طبيعة الحياة ومكوناتها وطبيعة الصراع القائم على منطق "القوة" و"البقاء للاقوى" ومن ثم لابد أن يبالغ العربى فى كل حين، ولابد ان يكون "حكيما" فى كل حين، ليخفف من وطأة "الانفعال" الذى يؤدى على مستوى الواقع الى "الحرب" و"الثأر" و"فراق الاحبة" بالاضافة الى حياة التنقل فى البادية وراء "العشب" و"الكلا" والتنقل بين الشام واليمن ومصر والهند وفارس فى رحلات التجارة وتبادل المنافع، والرحلة بين القبائل العربية "للسفارة" و"التوسط" أو "لشن الغارات".

كل هذا "القلق" وسم "العربى" بالحركة، ووسم الشعر العربى "بالتنقل بين الاغراض" والايمان بموروثات الصحراء وعبادتها، وطقوسها السماوية وغير السماوية، العربية الخالصة وغير العربية الخالصة التى استلهمتها من "رحلاتها" وعلاقاتها وتشكلت الخبرات الجمالية والفنية والادبية والشعرية لخدمة هذه الحياة، وكانت – كما اسلفنا – انعكاسا لجوهر الواقع العربى فى حركته الدائبة "وبد هى أن المثل الأعلى الجمالى.. يعكس جمالية مرحلة تاريخية كاملة من حياة المجتمع، ولا يتغير هذا المثل تغيرا حقيقيا الا بتغير هذه المرحلة(١)".

وتمتع الشاعر العربى بحرية التعبير "النسبية" فى هذه المرحلة الأولى ولم نسمع عن شاعر حوكم بسبب قصيدة، كما لم يحدد أحد "من النقاد" ما يجب ان يقوله "الشاعر" بل كان حس الشاعر، ورؤيته الخاصه العامة فى آن هى محركه الأول، وكانت الموروثات الشعرية والاسطورية والعقائدية تمثل قانون هذا الشاعر، وفى ظل عصر الحروب، عبر الشاعر عن نفسه وعن قبيلته، اهتداء بمثلها الاعلى الجمالى والاجتماعى والشعرى.

وفى ظنى ان الشعر العربى قد سبق بنماذج أدبية عربية كانت خليطا بين الشعر والنثر والحكمة والخرافة والاسطورة، اندثرت فى معظمها ولم يبق لنا منها الا سجع الكهان، والخطب والرسائل وبقايا حكايات خرافية واسطورية، وفى هذا توجه لفكر ودين وأدب وفن العرب فى عصورهم الأولى التى جعلت من الادب فى هذه العصور ادبا شعبيا فى وقت لم تفرق فيه القبائل بين ما هو للحاكم او للمحكوم، انما تقاليد "الحرب" و"الحكم" شائعة وتقسيم كل شئ بنسب اصطلح عليها اصحابها.

وفى اعتقادى ان البقايا الموروثة وجدت تجليها فى فن العربية الاول "الشعر" الذى ناسب حياتها ولسانها ولغتها القائمة على الوزن والايقاع الصوتى، واذا كانت "الاساطير هى الشعر من حيث العمل" فقد ماتت تلك الاساطير لانها ادت مهمتها التطويرية، ولم يعد العالَم بحاجة اليها، انطلاقا من العمل الجماعى وتطويرا له عبر القرون ..... وهكذا فان الاساطير الشعرية انقرضت فى حين لا تزال الصورة الشعرية التى هى اسطورة الفرد، تحكم الانسان..... فالأسطورة الشعرية خلقت عن وعى جماعى وترجع الصورة الشعرية الى ذلك الوعى فى مشروعيتها وليس

مجرد صدفة ان نرى فى الصور الشعرة، اشكالا ونبضات مشتقة من الاساطير ولكن من طبيعة الصورة والشعر فى جانبه الاستعارى ان تستحضر ذلك الوعى، وكأن الانسان فى فرديته لا يزال يبحث عن الضمان العاطفى فى احساسه بالانتماء الى الجماعة، ليس الانتماء الى الكائنات المشابهة وانما الى كل من يحيا فى العالم وحتى مع الاموات(٢)".

وقراءة سريعة للشعر الجاهلى تعكس لنا هذا المبدأ النقدى المهم، وهو حياة الموروث فى الصورة الشعرية التى هى الدليل الوحيد على تواصل الشاعر الجاهلى مع موروثه فى مختلف تجلياته، وقراءة سريعة لشواهد كتاب الاصنام لابن الكلى، ولشواهد لسان العرب، تكشف هذه التجليات التى تكشف عن التواصل الموروثى، والتصوير الجوهرى لواقع الحياة الجاهلية.

وأهمية هذا الحديث تتضح اكثر عندما نتعرض بعد ذلك لقيمة ما فعله البارودى بخاصة فى شعرنا العربى الحديث، بل اقول فى شعرنا الحديث بعد مدرسة البارودى، لكن نؤجل هذا الكلام حتى يأتى دوره فى السياق، لأننا سنجد فى كل مرحلة تاريخية وقفة ونقلة، "وقفة" لفهم الماضى واستيحاء الموروث، و"نقلة" للحاضر المتواصل دائما فى اشكال بلا حصر، تختار ما يناسب المرحلة، والمدرسة والشاعر.

وتغيرت الحياة فى العصر الاسلامى، ووضع الاسلام سمات ووظائف للشعر، تمييزا له عن كلام النبوة، ويبدأ ما وضعه الاسلام بنفى الشعر والشاعرية عن النبى محمد (ص) وعن كتابه المقدس "القرآن" ونتيجة للظرف التاريخى والاجتماعى الذى اضافته ظروف الدعوة

الاسلامية وضع القرآن الكريم فى آيات محكمات صفات الشاعر الذى يريده الاسلام، ولم يضع صفات الشعر، لأن الفيصل عنده فى "الوظيفة" التى يقوم بها الشاعر فى المجتمع الجديد، والتى تحددت فى "الايمان" "العمل الصالح" "ذكر الله" وذلك لأن المثل الاعلى الجمالى اتجه الى القرآن كنص مقدس منزل من عند الله لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه، واتجه المثل الاعلى الانسانى الى النبى (ص) الذى لا ينطق عن الهوى، وكان قرآنا يمشى على الأرض، واتجه المثل الاعلى الاجتماعى الى "الامة" "انما امتكم امة واحدة، وانا ربكم فاعبدون"، بديلا عن "الغواية" "الهيام" "الكذب" عند الشعراء فى نظر الاسلام، اى "الشر" وبديلا عن النص الأدبى "الشعر، الحكاية، سجع الكهان" وبديلا عن المثل الاعلى البطولى المبالغ فيه.

لذلك توظف الشاعر "كوسيلة اعلام" وتوظف الشعر لخدمة النص الدينى، ليشكل مبادءه وتعاليمه، فاختفت ذات الفرد، وخرجت ذات الجماعة واصبح لسان الشاعر لسانا مرددا مكررا لما حدد له فاختفت اغراض شعرية كالغزل والهجاء والفخر بالذات والقبيلة.

لكن ظلت "الحكمة" التى سادت روح الشاعر الجليل فى الجاهلية، متواصلة مع "الحكمة" التى هى ضالة المؤمن فى الاسلام، وكان بيان النبى، وكانت تعليقاته بمثابة الصياغة النظرية للشعراء، وكان قوله "ان من الشعر لحكمة، وان من البيان لسحرا" شعارا للشعر والشعراء لذلك أقول ان العلاقة بين الشعر والحكمة بمفهومها الذى يتسع لقول الحكماء والانبياء وكبار القوم والوعاظ والشعراء الجليلين، علاقة تفسر الصياغة التجريدية للمفاهيم، ولذلك ايضا اقول مع جابر عصفور "تنطوى الصلة بين الشعر

والحكمة فى تراثنا على دلالات متقاربة، تصل بينه وبين النبى الملهم صاحب البصيرة، وتصل اخيرا بينه وبين الفيلسوف "محب الحكمة"، واذا كانت الكهانة والعرافة تقترن بالتنبؤ والكشف فى التصورات الجاهلية، فان حكمة النبوة تتقارب مع حكمة الفلسفة فة التصورات الاسلامية الأحدث، وذلك على اساس من الاتصال بـ "العقل الفعال" الذى تفيض حقائقه على مخيلة النبى او تبيح نفسها لما يسمى "العقل المستفاد" الذى ينطوى عليه الفيلسوف.... وذلك على اساس من المخيلة التى تميز طبيعة ابداع الشاعر، وطبيعة النبوة فى آن، فتعيد الاتصال القديم بين الشعر والنبوة ولكن تضعه فى سياق جديد، اعنى سياقا يمكن. ..... من الحديث عن عجائب القوة المتخيلة فى الشعر والدفاع عن رسالة الشاعر على السواء، وذلك ليوجد المتصوفة بعد ذلك بين المخيلة والمعراج الذى يصعد به الصاعد الى عالم الحقائق المطلقة"(٣) وهذا ما يفسر قول النبى (ص) لحسان بن ثابت، اهجهم وروح القدس تؤيدك، او تؤازرك.

وسوف تتضح هذه الصلة اكثر عند شعراء الرومانسية العربية فقد أوضحوا صراحة هذه الصلة وجعلوا الشاعر نبيا مجهولا كما نجده عند الشابى، او رحمانا عند العقاد، او الها ونبيا عند جبران مثلا.

ولكن نعود الى أثر التوظيف الاسلامى، الذى اثر على شكل القصيدة، وعلى اغراضها، وتحررها من تقنيات القصيدة الجاهلية، حيث تدخل الى الغرض مباشرة، ويصغر حجمها، وتختفى المعلقات، فلا نسمع عن معلقات اسلامية مع ان احد اصحاب المعلقات عاش حتى ظهر الاسلام، وتخلصت من الموروث العقائدى، والاسطورى، الذى ارتبط بطقوس عبادة الاصنام، والطوطم، وحل النص الدينى محل النص الأدبى،

لذلك قام الشعر بدور هامشى اذا قيس بدور القرآن، كما خلى دور الشاعر من صياغة اخلاق الجماعة بل اعتمد على النقل من القرآن والسنة.

وظل مبدأ مهم فى الفكر العربى متوارثاً فى الفكر الاسلامى وهو مبدأ الثنائية الضدية فى الانسان (العقل x الهوى) وفى المجتمع بين (الجماعة x الفرد) وفى الطبيعة بين (تعاقب الضدين) وفى القيم بين (الخير x الشر) وفى الميتافيزيقا بين (الله x الشيطان) واستمرت هذه الثنائية الضدية فى تجليات متعددة تبدأ من الشعر الجاهلى ونمو القرآن الكريم، وتقف عند الشعر فى مرحلته الاسلامية الاولى. وتحليل عميق لبنية المعلقات والقرآن الكريم والشعر الاسلامى، يكشف عن هذه الثنائية الضدية.

ويكمن "القضاء" و "القدر" وراء هذه المعلقات الثنائية، يفسر العدالة غير المفسرة، ويضع القدر وسيلة القوة الأعلى لهذا الكون فى الثواب والعقاب، فى الدنيا والآخرة، لذلك يرتبط القضاء والقدرة، بالدهر والزمن، والمصائب والمحن، وليس هناك ديوان لشاعر عربى فى مرحلته التقليدية او الاحيائية، او الاحيائية الجديدية، يخلو من هذه العبارات او يخلو من تأثيرها المفهومى النمجرد على الانسان ولدينا عشرات ومئات من دواوين العرب ومختاراتهم تحت ايدينا تثبت هذا الزعم وسوف تجد مصداقة فى قصائد المرحلة الاحيائية التى سنوردها فى الباب الاول من الكتاب، للطهاطاوى، والبارودى، وشوقى بخاصة، وقد أكد الفكر الاسلامى هذه المطلقات فى صياغاته الفلسفية والفقهيه والادبية فيما بعد.

وبانتقال النبى الى الرفيق الأعلى، انتقل النبى، الحاكم، المشرع صاحب النص والوحى، والنموذج المتوحد، بعد ان اعلن القرآن لن الرسالة

قد تمت واكتمل الدين، وما يبقى على الجماعة الا التطبيق، فقد اكتمل النص النظرى، وانتقل النص السلوكى، وتوزعت كل هذه الصفات التىكانت تتوحد فى رجل واحد هو النبى (ص)، توزعت فى رجال عددين اخذ كل منهم احداها، ولم يكن لأى رجل فيما بعد قداسة النبى (ص)، بل كان له قداسة الخليفة الذى لا يوحى اليه والمعرض للصواب والخطأ.

وخفت قبضة النبى فى اواخر حياته، لحظة مرضه، فتمرد المرتدون، وكان الشعر من رسائلهم فى اثبات تاريخهم واحقيتهم فى المشاركة فى حكم الجزيرة العربية، كما كان، الشعر احد وسائل "المتنبئين" فى اثبات نبوتهم مثلما حدث من الاسود العنسى، وسجاح التميمة ومسيلمة واخرون لكنه شعر لم يدم نظرا لانتصار ابى بكر وعمر عليهم، فاختفى انتاجهم وساعد على اختفائه واختفاء نصوص ادبية نثرية كثيرة، عدم التدوين، بل ان التدوين حين بدأ، بدأ بالقرآن منذ عهد النبى (كتاب الوحى) وحتى وصية عمر بن الخطاب لأبى بكر بأن يجمع القرآن فقط، فما جمع كتابة غير القرآن حتى الحديث النبى أمر النبى نفسه بألا يجمع فقد قال لهم "من جمع عنى شيئا غير القرآن فليمحه" وظل هذا الموقف من غير القرآن حتى نشأ عصر التدوين الواسع ابتداء من عصر بنى امية حتى قيام حركة التدوين والترجمة الكبيرة فى العصر العباسى.

وانشغل عمر بن الخطاب والمسلمون بالفتوح، وكان القرآن هو النص الرسمى الذى يتحركون من خلاله، وكان للفتوحات اثر كبير على الشعر، فقد دخل المسلمون بلاد كثيرة، مختلفة عن جزيرتهم، مثل مصر، والمغرب، وبلاد الفرس، وبلاد الروم والاندلس فيما بعد، فقارنوا فى الشعر بين بلادهم والبلاد الجديدة، ووصفوا الطبيعة الجديدة، واعتنى قاموسهم

واطلعوا على انواع شعرية جديدة لم تكن معروفة بهذا الشكل لديهم، مثل الموشحة، والدوبيت، وشغل وصف الطبيعة عقلهم وشعرهم بخاصة.

وبمقتل عمر ثم عثمان، ثم على، على التوالى، تفرقت الجماعات العربية من جديد، خلال مصالحهم فى الحكم، وفى الحصول على الفيئ، والثروة والراتب، والمكانة السياسية فتفرقوا شيعا، واحزابا، كان لكل شيعة شعراؤها وخطباؤها وزعماؤها فكثرت القصائد والتحاورات الشعرية حيث صاغ كل شاعر فكر وحجج حزبه السياسى وافكاره وعاد الشعر من جديد الى ازدهار يتناسب مع صحوة المسلمين حول الحكم والثروة وزاد من الخلاف الفكرى، ومن ثم الازدهار الشعرى دخول افكار حضارات مهزومة على يد المسلمين، وجدت فرصة العودة لحظة صراعهم وخلافهم، خاصة وقد انفصلت الدولة الاموية عن تراث الخلفاء الراشدين، واتصلت بمورثاتها الجاهلية من جديد.

ظهرت فى هذه الفترة مذاهب دينية ذات اصول فكرية مختلفة باختلاف اصحابها وتوجهات زعمائها، فكانت مذاهب :السنة، الشيعة، وكانت جماعات المرجئة، قد توسطت المواقف، كما ظهرت بدايات الزهد والتصرف، كموقف معارض لهذه الاحزاب والصراعات فهم قوم آثروا السلامة وسط المذابح، واتجهوا الى الباطن واستبطنوا ذاتهم، بعيدين عن متاع الدنيا القليل.

وقد انقسمت جماعات السنة والشيعة والزهاد والمتصرفة الى مذاهب فرعية لا حصر لها، اخت فيما بعد الدولة الأموية، توجهات اقليمية خاصة.

وكان لانفصال الدولة الاموية عن سياق الخلافة، واتصالها بسياق القبيلة، ان توجه معاوية بن أبى سفيان الى نظام "التوريث" فى السلطة وكانت دولته بحق – كما وصفها الجاحظ – عربية اعرابية احيت عربية القبيلة واعرابية التعصب العرقى، وكان مقتل على ثم الحسين ثم استرضاء الحسن آخر علاقة للدولة الاموية بعصر الخلافة، وكانت نتيجة الانفصال ان استتب الامر لمعاوية ثم ليزيد ثم لبقية خلفاء بنى أمية، الذين اهتموا ببناء القصور، واقتناء القيان، واقامة حفلات الغناء والرقص، وانشاد الشعر، فظهر الشعر العربى فى تشكيله الموسيقى الغنائى الجديد، واباح الخلفاء الخمر لأنفسهم فابيح للشعراء ولغيرهم، فظهرت قصائد الخمر وقصائد الزهد (كرد فعل شعرى للخمر والغزل) وازدهرت قصيدة البلاط اعنى قصيدة المديح نظرا لتشجيع الحكام، وهى اعراض اختفت خلال عصر النبوة والخلفاء الراشدين بوجه عام.

وفى هذا الجو المشحون ظهر شعراء متميزون، كما ظهرت اتجاهات شعرية جديدة جوهرها الغزل والموسيقى، كان رمزها عمربن ابى ربيعة والشعراء العذريون الذين اتفقوا مع الزهاد فى البعد عن الصراع السياسى، ونشأت قصيدة الحوار بين الحبيب والمحبوب، وظهرت القصيدة التى تحكى قصة بين حبيبين، وفى الوقت نفسه ظهرت النقائض الشعرية وانتشرت بين الناس خاصة نقائض جرير والفرزدق، والبعيث والأخطل الى جانب الاتجاهات السياسية الاساسية التى اثرت الحياة الشعرية العربية، لكن الشاعر العربى ظل محافظا على عروبته وافكار عروبته وان اتسمت بالتعصب القبلى المختلف وكانت اعراض الشعر عاكسة لجوهر حركة المجتمع الاموى او المجتمع الاسلامى فى العصر الاموى.

انتقل المجتمع العربى فى هذا السياق (رغم بداوة واعرابية سياسته) الى حياة الحضر، وانتقلت عاصمته الى الشام ذى الاصول الحضارية المختلطة بالحضارة الرومانية وبتقاليدها، رقت الفاظ الشعر وانتقى الشعراء معجمهم وزادت الثروة اللغوية، وتعددت مصادر الشعراء، وتعددت الاغراض الشعرية وزادت عن ذى قبل وسهلت الاساليب والصياغات لتناسب جو الخمر والغناء والرقص، ونظرة لكتاب الاغانى لأبى الفرج الاصفهانى تكشف سريعا عن هذه الملاحظات.

وكما يصف شوقى ضيف (وقبله طه حسين) هذه النقلة الفنية والمضمونية فى مقدمة كتابه عن العصر الاسلامى حيث وارجعها الى انتشار الموسيقى والغناء وازدهار الشعر نتيجة لذلك يقول : "لا نصل الى عصر بنى أمية حتى تصبح المدينة ومكة مركزين مهمين من مراكز الشعر".

"وطبيعى ان كيثر فى هذا المجتمع المتحضر الشباب العاطل الذى يريد ان يقطع اوقات فراغه الطويل فى لهو برئ، وسرعان ما قدم له الرقيق الاجنبى ما يريد من هذا اللهو، اذ غنى بالغناء عناية استحدثت فى اثنائها نظرية الغناء العربية".

ويجب ان نلاحظ ان البوادى ونجد وأطراف الجزيرة فى عصر بنى أمية قد قوى فيها شعر الحب والغزل فقد "ضعف نشاط الشعر اذن فى هذه البيئة البدوية، ولكنه اذا كان ضعف فى مجال الفخر والهجاء فانه قوى قوة واسعة فى مجال الغزل اذ تكاثر شعراؤه كثرة مفرطة وتكاثرت قصصه الغرامية خاصة بنى عذرة وبنى عامر.

وينتهى العصر الأموى، وينتهى معه عصر "الاحتجاج" ويصبح بشار بن برد وهو شاعر مخضرم عاصر الامويين ثم العباسيين، آخر من يحتج بشعرهم، اذ سينشأ جيل "المولدين" فى العصر العباسى وتنشأ الاتجاهات الفلسفية الجديدة التى تنقل الشعر العربى نقلة كيفية مختلفة عن نقلة العصر الأموى "اذ أكب الشعراء على العربية يتقونها ويتمثلون ملكتها،،، نافذين بذوقهم المتحضر الى اسلوب مصفى يجمع حينا بين الجزالة والرصانة، وحينا يجمع بين الرقة والعذوبية، وكان تأثرهم عميقا بالثقافات المترجمة وبما كانوا يستمعون اليه من محاورات المعتزلة،،، دفعهم الى التطور بموضوعات الشعر الموروثة تطورا نلمس فيه روح العصر، وخصب الفكر ورهافة الشعور".

وكان قدوم ابى مسلم الخرسانى (١٣٢هـ) من خراسان بداية لسيطرة العنصر الفارسى المتسلط، وبداية لعصر بنى العباسى، وكان التحاما تاريخيا بمقتل عثمان وعلى بن ابى طالب والحسين بن على وكان التحاما بفكر الشيعة وفلسفتهم، كما كان بداية لحركة فكرية عظمى انتهى الشعر العربي بانتهائيها، وضعف بضعفها، وقوى بقوتها، اذ كان ابو نواس بداية استيقاظ "الذات" وتفجرها وخصوصيتها فى التعبير وحريتها فى رؤية الواقع، وكان نقطة تحول فنية بل ثورة جديدة على تقاليد القصيدة الموروثة، وثورة فى اتجاه معاكس للشكل التقليدى.

وكان ابو تمام رأس مدرسة البديع العربية وبداية الاستفادة الحقيقية من حركة الترجمة اللغوية والنقدية والفكرية التى ازدهرت فى العصر العباسى الأول فى تماسها مع التراث البلاغى العربى، وفهمها

الجيد لطاقات اللغة العربية وقدرتها، وبأبى تمام يتشكل "مذهب البديع" ويصاغ قانونه وتتعمق مشكلة "القديم والحديث" التى تنتهى بانتصار الحديث، وبظهور نقاد وبلاغيين عرب استفادوا فى المقام الاول من حركة الترجمة ومن فماكر المعتزلة الذين سبقوا الى صياغة نظرية للمجاز ووظيفته، ثم للشعر ولوظيفته فى سلسلة من العلماء والبلاغيين ثم النقاد العرب، وجدت صياغتها الناضجة عند عبدالقاهر الجرجانى فى كتابيه : اسرار البلاغة، ودلائل الاعجاز"، وحينما نعود لنكمل دورة الشعر العربى بعد ابى تمام سنجد العلم الثالث بعد (ابى نواس وابى تمام) وهو ابو الطيب المتنبى الذى ميز القصيدة العربية بموسيقيتها الممزوجة بصياغة الفكر، والدخول الى حيز ملحمى خاص، نشأ من معاصرة المتنبى لسيف الدولة الحمدانى، ولشعراء منافسين داخل البلاط، ونشأ من روح عربية طموح وجدت تجسدها فى انتصار العرب على العجم، وتوجت بانتصارات سيف الدولة الحمدانى التى تغنى بها المتنبى فى سيفياته ومصرياته.

ويتم الشعر العربى دورته حين يصل الى ابى العلاء المعرى، حكيم المعرة وفيلسوفها، الذى كتب بالشعر العربى فلسفة عصره، وموروثه والتزم بما لا يلزم فى سقط الزند، ولزوم ما يلزم، والفصول والغايات، بل خرج من هذه الفلسفة الى اول رحلة وحوار متخيل بين شعراء العربية جميعا، فى رحلته المصممة "رسالة الغفران" وهى مطبوعة فى جزئين، والتى تعد احد منجزات شعراء العربية الكبيرة.

ويجب ان نلاحظ ان الشعر العربى بخاصة كانت له ظروفه الاقليمية الى جانب هذه النقلات الكبيرة التى تميز كل قرن تقريبا بشاعر كبير ينقل نقلة جديدة فى الشعر العربى، كما اننا لابد ان نشير الى شعراء

المتصوفة والشعراء المتصوفة الذين تميزوا داخل السياق التاريخى والفنى لشعر العربية.

وفى عام (٦٥٦هـ) تقع الخلافة العباسية بعد ضعفها وبعد ان قدمت لنا اهم انجازات الشعر والنقد والفكر والعلم العربى وكان بحق العصر الذهبى للعقل العربى، اذ بانتهائه يبدأ عصر آخر ومثل جمالى إعلى مختلف يناسب الجديد ويناسب الظروف التاريخية.

دخل الشعر مرحلة جديدة فى العصر المملوكى ولم يتميز شاعر كما تميز شعراء العباسيين او شعراء الاقاليم والدويلات، وانقسم الشعر ابتداء من هذه الفترة الى شعر شعبى يناسب حياة الناس، وشعر رسمى يناسب حياة الحكام، "فالصداقات دفعت الى تقارض الثناء وتبادل المدائح بين الصديقين، ودفعت الى الشكر على المعونة والهدية ونحوها، ودفعت الى التهانى والتعازى، فى الافراح والأتراح، ودفعت الى مكابدة الاشواق وشكواها والى الحنين والى المعاتبة والى الاعتذار وغير ذلك – مما يكون بين الاصدقاء، والصداقات احيانا تزين اللهو والمجون والتفكم والدعابة والتندر،...." وهى الاغراض التى اتجه اليها الشعر فى العصر المملوكى التى ان قورنت بالشعر فى العصور السابقة له كلها، لوقفت موقف الضعف والهزال.

ونضيف هنا ما لاحظه "زغلول سلام" على هذه الفترة من "اهتمام الناس بالأغانى الحضرية، والموسيقى الحضرية المتطورة والممتزجة بأصول عربية وفارسية وتركية و.... واقبالهم كذلك على الاغانى الشعبية والبدوية، ولم يكن هذا الاهتمام مقصورا على اوساط الناس بل نجد كثيرا

من الامراء وبعض السلاطين يولون هذا الغناء اهتمامهم، فيروى ابن اياس انهم كانوا يستمتعون بالاستماع الى جوق المحبظين ومغانى العرب".

ونلاحظ هنا ان العصر المملوكى فى هذه الفترة قد شهد تمثيل "بابات دانيال" التى كان لها خصائص الانقسام اللغوى واختلاط اغراض الشعر، وبداية وجود نص حوارى تمثيلى فى الادب العربى، ومع هذه التوجيهات يجب ان نرصد حركة فن العربية الاول (الشعر) فى توجهاته الشعبية فقد تراجع فن العربية الاول امام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية التى تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة الى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوى الاصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة، مما ادى بالشاعر والشعر ان يتركا مكانهما، مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين، الامر الذى غلب تقنيات "الخطبة" من الاهتمام بالزخارف الصوتية واللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلى بهدف الاقناع واستثارة الحماسة او العواطف الدينية، على تقنيات الشعر والقصيدة.

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة الى الشعر الذى اتسم بالسمات نفسها حتى اننا ندرك للوهلة الاولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى من ان الشعر خطب موزونة (معقودة). والخطبة شعر محلول، وزادت الحياة الاجتماعية – القائمة على حكم المماليك (غير العرب) وتسلطهم واهمالهم للمرافق العامة والأدب – زادت الامر سوءا، على المستوى الادبى، فدخل كثير من اللحن اللغوى وضعف التقنيات.

وعلى الجانب الآخر اهتم المماليك بالمساجد والعمارة، التى كانت احد وسائل المواجهة مع العدو، (المختلف دينيا معهم) واحد وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وافكارهم ببث افكارهم خلال خطباء المساجد، وافشاء بعض مفاهيمهم عن الدين والسلطة، والفن والأدب على السواء.

وأما جماهير الشعب التى انفصلت، لغويا ووجدانيا عن الحاكم - الذى لم يعد له رابط يربطه بالناس الا الدين، باعتبار نفسه أولى الامر منهم فتجب طاعته - انفصلت بلغتها ووجدانها، واحلامها وطموحاتها والتى زاد منها تعرض الوطن لعدو اجنبى، غريب ومن ثم كان حلم العامة، وطموحهم "الدينى" متمثلا فى مجيئ "المخلص" "البطل" وفى استقلالهم بأدب شعبى، يصور كل هذا وكانت السيرة الشعبية تجسيدا له وبعدا عن الادب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوى على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات، لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقى، ولا بد ان يتوسل - هنا - بما يملكه هذا الوجدان من تراث، قصصى وشعرى، واخلاقى، لتشكيل بنية النص السيوى على ما نراه عليه.

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقى من ناحية ثانية، وبالراوى من ناحية ثالثة، وبصرف النظر عما نجده فى هذا الشعر من كسور عروضيه، واختلاط بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية وركاكة اسلوبية تفصح عن نوع الراوى (الصائغ والمؤدى) وعن نوع المتلقى الذى لا يهمه كل هذه التجاوزات، بل يهمه "المغزى" وضرورة "انتصار البطل" الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة "للراوى" الذى يستخدم "ربابة" للحكى تستدعى ان يستخدم الشعر ليستفيد من ايقاعه فى جذب انتباه السامع، حيث يؤدى السرد النثرى الى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وياقاع الشعر على الربابة من الناحية الاخرى فالراوى يقطع الجمل المسجعة، المتوازنة، وينتقل الى ايقاع اكثر كثافة وانتظام، وتكرار عن الاداء الذى يسبقه، فيطرب المتلقى، وينشد الراوى مقاطع الشعر ومن ثم يتوقف المسرد لحظات تمه المتلقى للنقلة التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور التقاط الانفاس والتشويق، وفى الوقت نفسه يعطى فرصة لاستماع صوت الراوى حين يغنى الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقى والراوى والتراث الشعرى العربى حيث يجد الشعر تواصلا مع التراث الشعرى الذى وصل الى مرحلة سيئة فى عصر السير الشعبية فقد وجد الشعر طريقا آخر، بعيدا عن قال يمدح او قال يهجو، فقد اختفت دوافع المدح والهجاء وظهرت دوافع اخرى لقول الشعر وتشكيله كمنت فى ارضاء اذواق المتلقى الشعبى، فاذا كان الشاعر الرسمى يرضى الممدوح فشاعر السيرة يرضى ممدوحا لا يملك الا القليل، لكنه يمتلك وقتا طويلا يريد ان يترفه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها الى ممدوحه الجديد الذى يعطيه حقه تشجيعا واستحسانا، او ما يسد اود الراوى.

والشعر احد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغنى عنه سيرة من السير، ويقوم بدور بنيوى داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة

الشعبية، وتفقد كثيرا من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقى معها وسن ابداع الراوى.

اذن كان توجه الشعر فصيحة، وشعبية، الى صياغة اغراض خاصة ثم اغراض شعبية جماعية، تبدت فى وظيفة الشعر فى السيرة الشعبية وفى الشعر التمثيلى فى بابات خيال الظل، وهبطت بالشعر العربى من ذروته الذاتية الغنائية وملحميته، وفلسفته الى نوع من العناية الشكلية والمضمونية السطحية وفى زعمى كان الاهتمام بالفنون التشكيلية العربية وراء هبوط المستوى الشعرى بالاضافة الى مجموعة التغيرات المختلفة التى اشرنا اليها.

ويجب ان نلاحظ هنا ملاحظتين مهمتين فى هذا السياق :

الاولى : وهى تصدر الأزهر لبنية المجتمع الثقافية، الامر الذى حصر المثقفين فيما بعد فى رجال الازهر، وجعل من شعر رجال الازهر مرآة لشعر هذه الفترة التى لعب فيها رجل الدين الدور الجوهرى فى حياة الناس، اما بقية الشعراء فكان لهم مهن اخرى كالفكهانى، والحمامى، والجزار والعطار والنجار.... الخ، مما فرض الدور الثانوى على الشعر وقرنه بالتسلية "ولا عجب ايضا ان نجد الحركة العلمية فى مصر تخمد وتضعف فى هذه القرون، فلم يظهر فيها مفكرون جدد ولا مدارس تفكيرية جديدة، وانتهت العناية بالعلوم فى الازهر والمساجد والمدارس التى كان ينشئها سلاطين المماليك الى دراسات دينية او لغوية او تاريخية وانتهى جهد العلماء فى مصر الى نظم قصيدة لمدح سلطان اذا انتصر، او تاريخ حياته اذا مات، او شرح او تفسير، او تهميش او تعليق او اختصار لامهات

الكتب القديمة فى الفقه والتفسير والحديث وغيرها من العلوم الدينية واللغوية.

والملاحظة الثانية : تتعلق بأدب الحروب الصليبية الذى توازى مع حس البطولة فى السيرة الشعبية وكان له شعراؤه، كما ان اهتمام العصر بتدوين الموسوعات، الأدبية والتاريخية والدينية كان واضحا فى مواجهة ما فعله التتار فى مكتبة بغداد وغيرها.

ولم يتغير الحال فى العصر العثمانى، فقد حرصت الدولة العثمانية على السيطرة واستغلت خروج الشعب العربى من الحروب الصليبية، تعبا مستنزفا فهزمت المماليك و "حالت بلا شك دون اتصال امم الدولة بالحضارات الاجنبية عموما، وبالحضارة الاوربية خصوصا" واحكمت قوتها على بلاد العرب والمسلمين بحجة اسلامية تناسب توجه العصر فزاد الامر سوءا وتحجيرا، بل حاولت الدولة العثمانية افقار مصر من خبراتها وادواتها الفنية وتراثها الفنى والادبى.

وكان يمكن للأدب التركى ان يثرى الأدب العربى فى هذه الفترة، لكن الحصار التركى المضروب على البلاد العربية فى كافة الاتجاهات جمد الحياة، وجمد الأدب بالتالى، والشعر خاصة وسوف نجد ان الشعر التركى قد امد محمود سامى البارودى بخصوبة عالية سهلت عليه العودة الى عصور ازدهار الادب العربى كما ساعدته مخطوطات الشعر العربى التى سلبها الاتراك من مكتباتنا، ففى الفترة التى دخل العثمانيون بلادنا كانوا على اتصال بمراكز الحضارة الاوربية كما كانت الدولة العثمانية مزدهرة الى حد يسمح لها بمساعدة الحضارة العربية الاسلامية، لكن غرضها الاستعمارى اغلق هذا الباب، لأنه ضد مصالحها الاستعمارية.

واستمر العثمانيون فى هذه الحال، حتى بدأت نذر الوعى القومى على يد "على بك الكبير" وبقية الحركات الانفصالية التى تشابهن مع الحركات الانفصالية عن جسم الدولة العباسية فى عصرها الثانى، وحركة على بك الكبير نفسها كانت ارهاصا من ارهاصات وعى البلاد بذاتها القومية التى وجدت مصداقها القومى لحضة الصدام مع "نذر الحداثة وارهاصاتها" التى جاءت مع الحملة الفرنسية ١٧٩٨م.

بدايات العصر الحديث

بدايات الإحياء الأول

لا يمكن تحديد اليوم الذى بدأ فيه العصر الحديث فى مصر، كما لا نستطيع ان نحدد النص الحداثى الأول، فالعصور لا تبدأ بيوم محددة، كالتقويم الشمسى، إنما تأخذ فترات طويلة من التحضير والتخير، والصراع الاجتماعى والسياسى والفكرى، وربما يبدأ حدث فى يوم محدد يكون تتويجا لعشرات السنين من المحاولات، وربما وصل الينا (نص) شعرى حداثى، يكون مسبوقا بغيره، ولم تتح الظروف الذاتية او الموضوعية

للنص الأسبق لأن يسبق الى الناس، فيتغلب النص التالى بدون وجه حق، ويصدر لنا على أنه السابق وهو لا حق فى الحقيقة.

كما يجتهد بعض المؤرخين فى جعل العصر الحديث مبكراً – فى مصر – فيبدأون العصر الحديث بدخول الاحتلال التركى، مستندين الى أنه كان متقدما ومحدثاً بالقياس لدولة المماليك التى اعتمت بالحرب والعرش، وكان الاتراك آنذاك متقدمين بالقياس لنا، فقد دخلوا عصر النهضة الحديثة قبلنا.

وكان يمكن ان ينجح هذا الافتراض لو ان الأتراك حدثوا مصر ونقلوها بعيداً عن غيابة العصور الوسطى المملوكية، فقد أبقوا مصر على ما هى عليه من تخلف، وزادوا عليه تخلفا آخر، بأخذهم المهرة والممتازين من أصحاب المهن والمهارات العملية والنظرية الى تركيا لتدعم بها نهضتها التركية، تحت مظلة الاتسفادة من الخبرة التركية، فعطلت النمو الحضارى لمصر لمدة أربعة قرون تقريباً، لم تتقدم مصر – فيها – شبراً واحداً فى أى مجال، باستثناء المجال الشعبى.

صحيح أن هؤلاء المصريين قد عادوا الى بلادهم بعد أن رأوا تركيا المتقدمة، إلا أنهم لم يضيفوا جديداً لمصر، بل شكلوا من أنفسهم شريحة اجتماعية متميزة، تستمد سطوتها من الوجود التركى فى مصر، مما أعلى من شأن النموذج التركى فى السلوك اليومى لهؤلاء ومن على شاكلهم.

توازى ذلك مع محاولة الأتراك فرض لغتهم على المعاملات الرسمية، وقد أثر ذلك فى الأسرة الارستقراطية المصرية صاحبة المصلحة

فى بقاء الأتراك، حيث سادت التركية لغتهم الرسمية والخاصة، وأصبحت التركية (والفارسية ايضا) من علامات الرقى لدى هذه الطبقة (وريثة المماليك). وكان الجو السياسى قد مهد لذلك أثناء عصر المماليك، فلم يكن لسانهم عربياً إلا فى الصلاة، ولم يكن الحكام المماليك حريصيين على تعليم هذا الشعب عربيته ليظل تابعاً لهم، بدون هوية خاصة، إذ إن اللغة هى مفتاح التعلم والرقى والتحضر.

مما ادى إلى انحسار التعليم فى الكتاتيب، والأزهر الشريف، اما الآخرون فكان التعليم الخاص فى البيوت هو سبيلهم، ترفعاً عن مشاركة الشعب فى طريق تعليمه، فنشأ نوعان من المتعلمين :

الأول : الأزهريون ومن شاكلهم. **الثانى** : المتزكون.

وبالتالى سادت وسط الناس بعامة، الثقافة الشعبية بكل سلبياتها، وايجابياتها، وكان لابد من نشؤ جيل جديد له ملامح خاصة مختلفة، ليفتح المجال للموجة الحضارية المعاصرة.

ولم تتحول مصر – فى هذه الفترة الطويلة – عما انجزته فى العصر المملوكى، ولهذا لا تعد الغزو التركى لبلادنا تحديثاً، بل هو تعويق حقيقى لنهضتها. ولأن المرافق والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية لم تتطور نحو أى نموذج أكثر تقدما، وبالتالى أخذت مصر مراحل بطيئة فى تطورها السياسى والاجتماعى والفكرى حتى دخلت طور الحداثة، بصرف النظر عن الحداثة الأوربية التى كانت قد بدأت فى هذه الأوقات فى طور جديد أكثر رقياً وتقدماً عن ذى قبل.

ورغم هذه الانقسامات، لم يحدث التصادم الحضارى، فقد ذوب (الإسلام / السنى) المشاعر العدائية التى كان يحسها المصريون تجاه الأتراك المحتلين، وبالتالى تعطل الصدام الحضارى، الذى يفجر الشعور بالغيرية والخصوصية، ومن ثم كانت سنة (١٧٧٠م) تاريخ قيام (على بك الكبير) بحركته الانفصالية، بداية الصدام الحضارى، ولهذا يمكن وصفها بأنها بداية الدخول إلى العصر الحديث، عصر الدول والقوميات السياسية المستقلة، وهى تسبق الصدام الحضارى الأكبر مع الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١م) وتسبق نضالها ضد الإنجليز.

وتعد الفترة المحصورة بين (١٧٧٠ - ١٨٠٥م) هى فترة نمو الوعى بالذات القومية، والاستقلال عن الآخرين، وكان قائد هذه الجموع - بالتالى - هو القادر على قيادته نحو (العالم الحديث)، فأعلن الشعب المصرى، رفضه للهيمنة التركية (المهزومة)، والهيمنة المملوكية (الفاسدة الضعيفة) وتوج (محمد على) والياً على مصر بأمر زعماء الحركة الشعبية، أصحاب القدرة على قيادة هذا الشعب، والذى تخلص من هؤلاء المماليك فى مذبحة القلعة الشهيرة (١٨١١م) اى بعد حوالى ست سنوات من حكمه.

وهذا ما ساعد (محمد على) على تخطيط مشروع النهضة وفق ما رآه فى النموذج الفرنسى. ويشهد التاريخ لمحمد على أنه وسع من رؤيته فاستفاد من أوروبا كلها. ولم يقتصر على ثقافة أو علم واحد، وكانت إصلاحاته هى بداية التحديث الفعلى / المصرى، فقد أنشأ أدوات التحديث من مؤسسات ومعامل ومصانع وزراعات وتعليم... الخ ولولاها لأصبح التحديث مجرد أمنيات، ويعد عام (١٨٢٦م) هو بداية العصر الحديث فى مصر وهو عام ارسال البعثات من طلاب الأزهر الى أوروبا المتحضرة.

هذا هو تاريخ العصر الحديث فى مصر، الذى أخذ مرحلة تخمر (وعى قومى) (١٧٧٠ – ١٨٠٥م)، ثم مرحلة نشؤ حضارى بالتخلص من حكم الترك بطرد الوالى العثمانى، ثم القضاء على المماليك (١٨٠٥ – ١٨١١م) وأصبح (الوطن) متحداً تحت قيادة واحدة مباشرة، استمرت فى التحديث والتحضير والتطوير من (١٨١١ – ١٨٤٠م) عام سقوط مشروع محمد على كله بمعاهدة لندن، وتجميد منجزاته من (١٨٤٠م) الى أن تم إيقاظها فى عصر إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩م)، وتجمدهما مرة أخرى فى عصر توفيق الذى شهد هزيمة الجيش والثورة العرابية (١٨٨١م) واحتلال مصر (١٨٨٢م).

ومن هذا تنشأ فكرة التحديث وما يصاحبها من ابداع فى الفكر والثقافة والفن والأدب.

إذ تقوم فكرة الحداثة على وعى بحاجات الواقع الجمالية، والاجتماعية بحيث يتوازن التطور الاجتماعى مع التطور فى النشاطات الأخرى، فلا يتطور المجتمع فى اتجاه واحد قد يتضاد مع أشواقه وأحلامه القومية والأدبية، وهنا تنشأ حداثة خاصة بالقرن التاسع عشر.

وتتحرك الحداثة فى مستويين متداخلين : أحدهما نسبى والثانى مطلق، يرتبط النسبى بالواقع اللحظى (فى الحياة وما تتطلبه وما تريد أن تستكمله من نواحى النقص أو تطوره من مناحى التخلف) ويرتبط المطلق باستمرار بهذا التحديث بشكل عام بحيث يختزل عناصر النوع وخصائصه فى أى اتجاه، ويعكس جوهره، الدائم الى جانب ما تفرضه متطلبات الواقع

وحاجات المجتمع، الروحية والجمالية، وكما تفرضها حاجات الفرد الخاصة.

لذلك تقوم فكرة الداثة على الإدراك المكثف والواعى للحظات الزمن : الماضى، الحاضر، المستقبل، بكيفية تساعد على فهم الماضى، وتراثه، والحاضر ومشكلاته، وتتنبأ بالمستقبل، من خلال الماضى والحاضر، ويعنى هذا أن الحداثة فى عمقها، "وعى" لأنها تحافظ على عناصر الديمومة والتطور المستمر.

ولابد أن تحمل الحداثة حساسية جديدة، بواقع جديد، صنعته ظروف جديدة، فهى تأتى فى أى وقت، تفرضها ظروف التواجه الحضارى.

وفى كل مرحلة زمنية تأخذ الحداثة مفهوماً خاصاً يتفق مع خبرات العصر والجماعة، وتبدى فى الشكل السياسى أو الأخلاقى أو الثقافى الملح، فهى قائمة على التجدد والتغير فالحداثة محور حركة (الأصالة) والأصالة محور للحداثة.

وعلى المستوى الأدبى تكمن الحداثة فى نوع أدبى ما، تجدده وتجعله مسايراً لحاجات العصر والجماعة، سواء على مستوى "التقنية" أو على مستوى المضمون، ومصطلح "حديث" مصطلح يفيد عن الزمان، وعن التصنيف النقدى للنوع الأدبى، لذلك فهو يتداخل أحياناً مع مصطلح "معاصر" ويتداخل مصطلحاً "أصالة" و "معاصرة" مع موروث ووافد.

وتحتم علينا هذه الفترة التاريخية الطويلة ان نستخدم المنهج التاريخى الفنى الذى يجمع بين (تاريخ الأدب) عبر مراحله الزمنية،

وأشخاص كاتبيه، ودواينهم، محسوبة بالتواريخ، موزعة على خريطة زمنية، وبين (التقييم الفنى) للنصوص المشكلة لتراث هذه المرحلة، لتتكشف التيارات والمذاهب والاتجاهات فى انفرادها ثم فى تداخلها.

فالمادة المتاحة هنا، ترغمنا على المزج بين التاريخ والمعالجة الفنية، نمزج بين تاريخ الأدب والنقد الأدبى بتياراته ومذاهبه المتعددة، واضاءة للنص الشعر.

والشعر العربى الحديث – فى ظلال هذا التطور التاريخى – كان يعكس بأمانة، خصائص شعرية جديدة، الى جانب الخصائص الشعرية الموروثة، وكانت الترجمة وسيلة سحرية لتبيان أشكال شعرية جديدة لم يرها العرب من قبل، كما طرحت مضامين جديدة لم يكن للشعر العربى ان يعرفها بدون نقلها من الأدب الفرنسى أو الانجليزى أو الايطالى.

وهذا ما ظهر فى ترجمات رفاعة الطهطاوى وتلامذته أمثال صالح مجدى وغيره لنماذج من الشعر الفرنسي، فقد كان التأثير الفرنسى فى هذه الآونة – قبل الاحتلال البريطانى – هو الغالب على الأدب – بل كل مناحى الثقافة – اذ لم يدخل التأثير الانجليزى الا بعد وفاة محمد علي.

كذلك كانت الاستفادة من الاشكال الشعرية غير المتحدة الوزن – والقافية، متاحاً لهؤلاء الشعراء، وتبع ذلك مقارنة بين الاشكال الموروثة والاشكال الوافدة. وتخلص الشعر العربى الحديث من ملامح العصر المملوكى بالتدريج، اذ كان كل تخلص من ملمح شعرى قديم او سيئ – يصلح فى شكل القصيدة الحديثة.

وكان يمكن للشعر العربى الحديث أن يتطور بشكل أسرع، من شكل جامد الى شكل حى، لكتن وظيفة الشاعر المنادم، والشاعر المادح الهاجى، وشاعر المناسبات الاجتماعية والسياسية، واحتفال الشاعر بالأأعيب الصوتية والأحاجى والألغاز الدالالية التى جعلت متعة مشاركة الشاعر للمتلقى ترتبط بظرف مؤقت وبالتالى كان الامتاع مؤقتاً وكانت فكرة التغيير – تحت هذا السياق البطيئ – تخبو فلا مصلحة للشاعر فى تغيير القصيدة لأنه يحصل على ما يريد بهذا الشكل الشعرى البسيط الموروث واستجابة المتلقى اللحظية، قد أكدت هذه اللامبالاة لدى الشاعر (المنادم).

بينما كان الشاعر الرافض بعيداً عن البلاط والتشجيع المعنوى والحافز المادى، وأصبح على دارس الشعر العربى الحديث أن يصبر على هذه المرحلة الطويلة من الزمان.

(٣)

إشارة ختامية

عن أحوال العصر ودراساته

تمثل الفترة ما بين (١٨٠٥) – (١٨٨٢م) فترة تخلق وتحضير لظهور القصيدة العربية الحديثة فى شكلها الاحيائى، الذى اتضح على يد البارودى بخاصة، وقد شهدت هذه الفترة شعراء كثيرين منهم من أخرج ديواناً – فى حياته أو أخرج له بعد وفاته – ومنهم من كتب ولم ينشر، او كتب ونشر بعض القصائد التى لا تمثل ديواناً، ومنهم من نشر لهم اصحاب كتب التاريخ (كالجبرتى)، او المجلات والجرائد التى ظهرت فيما بعد مطبعة بولاق، بصرف النظر عن الدواوين المخطوطة التى لم تخرج حتى الآن الى حيز الطباعة، او التى طبعت على (الحجر) او (البالوظة) اذ كلها تتساوى فى ندرة وصولها الينا.

وبالتالى يكون التاريخ الأدبى والتصنيف النقدى قائماً على ما وصل الينا مطبوعاً، او متفرقاً فى كتب التاريخ أو المؤلفات النثرية الأخرى، ولهذا لابد لمن يريد استيعاب خصائص هذه المرحلة ان يجهد نفسه فى احياى المخطوطات وتحقيقها، وجمع ما تفرق فى الكتب النثرية الخاصة بصاحب الشعر (كالطهطاوى) او المؤلفة عن الآخرين (كالجبرتى)، ومن ثم يجب تصنيف هذه الاشعار فى شكل دواوين، أو مجموعات أو مختارات شعرية لتصحيح مفاهيمنا واحكامنا عن هذه المرحلة.

وتحمل الدوريات – فى هذه الفترة – كماً هائلاً من القصائد المختلفة لمعروفين ومغمورين، بل لأشخاص نشروا لمرة واحدة فى مناسبة خاصة.

وقد قام مجموعة من الباحثين بدراسات واستطلاعات فى هذا الشأن منهم "أحمد الخطيب" فى رسالته للدكتوراه بعنوان "الشعر فى الدوريات المصرية" ومنهم "نصر الدين صالح" فى رسالته للماجستير : الشعر فى كتب الجبرتى التاريخية، كما قدم طه وادى مؤلفه الكبير "الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر"، ويعد هذا المؤلف محصلة لرحلة طويلة مع الشعر العربى الحديث فى القرن التاسع عشر، بالاضافة الى جمعه لديوانه الطهطاوى، وتعد هذه المحاولات اضافة لدراسات سابقة بدأها "عباس محمود العقاد" فى كتابه "شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى" وتبعه بعد ذلك "عبد المحسن طه بدر" فى رسالته للماجستير "تطور الشعر العربى الحديث فى مصر".

وتعطى هذه الكتابات نتائج فى حقول مختلفة تحتاج لمن يصل بينها بحيث يستخلص خصائص الشعر العربى الحديث فى مصر خاصة فى تلك الفترة الممتدة من بداية القرن التاسع عشر حتى ثورة عرابى ضد التدخل الاجنبى واستبداد الخديوى، لأن تولية محمد على حكم مصر بعد انتصارات عسكرية يعد بداية لدخول مصر عصرها الحديث، كما ان ثورة عرابى تمثل نضوج الوعى القومى المتجه الى نبذ الأجنبى والغريب وتشكيل حكومة جمهورية تنقل الوعى القومى من مجرد تولية الحاكم ضد ارادة الخليفة العثمانى، الى المطالبة بأن يحكم الشعب نفسه وفق دستور عادل، وهى الثورة التى تمخض عنها نتائج بعيدة المدى فى التاريخ والمجتمع المصريين، اذ انتهت بالاحتلال البريطانى.

لا نستطيع ان نضع حدوداً فاصلة بين مرحلة وأخرى، بل هى تقريبية، لأن شعراء هذه المرحلة خليط من أصحاب الصنعة الشعرية، وأصحاب الحرف، والندمان والمتظرفين، أى تحول الشاعر الى (ملهٍ) للآخرين يتوسل مرة بخفة الروح، والتظرف والتكم والمجون والهجاء الساخر والفاحش احياناً، والخمريات ووصف مجالس الشراب والغناء والطرب والمنادمة، ويتوسل الشاعر مرة أخرى بالتصنيع الصوتى الذهنى كما فى البديعيات والصناعيات.

ووظيفة التسلية كانت وراء هذه الأغراض المسلية، بصرف النظر عن طبيعة استخدام اللغة فى النص الشعرى، ولهذا انعكس تهميش المواطن المصرى على تهميش شاعره وشعره اذ تحول الشعر الى الاعيب تظهر البراعة والذكاء، فتراجع فى الوقت نفسه (التعبير) عن الذات الخاصة أو القومية وحل محله التعبير عن شكوى الزمان، والمشكلات

الحادة التى تواجه الشاعر من خلال قصيدة المدح أو التوسل بالرسول. واصبحت أغراض كالغزل، والغلاميات، والهجاء تمثل ترويجاً للنفس المحيطة التى تقاسى الحرمان، أو التى تريد السلوى والتسرى، ويتحدد الهدف – هنا – حسب موقع الشاعر الاجتماعى بالنسبة للحاكم (شاعره، نديمه) وبالنسبة للشرائح الاجتماعية الغنية (المدح، وطلب الحوائج، والاعتذار) وبالنسبة للشرائح التى ينتمى اليها الشاعر كالأصدقاء، والأقرباء، والجيران، والزملاء من مستواه الاقتصادى والاجتماعى فنجد الشاعر يتحول الى شاعر مناسبات يهنئ بالعيد والصيام والمواسم الدينية والشعبية والمناسبات الاجتماعية مهما كانت تافهة، ونستطيع ان نضع شعر المناسبات السياسية فى المنطلق نفسه.

ولا يعد هذا الدور الاجتماعى عن مجالس الشراب، والطرب والغناء التى سادت مصر آنذاك، بين الاصدقاء ولم يكسر التسلية الا بعض الشعراء اللذين تثقفوا ثقافة مختلفة، بأن أضافوا الى ثقافتهم التقليدية او الأزهرية، ثقافة أوربية حديثة، وكانت شريحة المترجميين هم اول من اطلعوا على نماذج مختلفة من الآداب غير العربية، التركية او الفارسية او الأوربية. وهذا ما نجده عند (صالح مجدى) (عبدالله فريج)، (رفاعة الطهطاوى) فهم اللذين ترجموا الشعر غير العربى الى العربية، خاصة الأغراض غير الموجودة فى الشعر العربى كالشعر الوطنى (وهو يختلف عن شعر الحماسة والفخر) والشعر الذاتى الذى يتحدث عن هموم هؤلاء الشعراء، أو عن واقعهم الخاص كما حدث مع صالح مجدى فى قصيدته فى نقد التدخل الأجنبى ومساوئه.

يعنى ذلك أن الأغراض الموروثة عن الشعر العربى التقليدى بهتت، ولم يبق منها الا معالجات ضعيفة فقدت اهميتها بسبب الاهمال اللغوى والأسلوبى الذى قرب ما بين لغة الشعر ولغة النثر الفنى، وصدق هذا الزعم حين تحولت القصيدة العربية الى امتاع الأذن بصوتياتها المتمثلة فى مائة وخمسين نوعاً من البديع، وعدد كبير من انواع تطريز القصيدة وتخميسها وتشطيرها.....الخ.

ونخرج الأراجيز والشعر التعليمى – بالطبع – من هذه الأغراض لأنها كانت تقوم بدور بعيد عن التسرى والتسلية فقد أخذت دوراً جاداً فى حفظ العلوم والفنون والمصطلحات بطريقة تقترب من علم الاختزال، الأمر الذى يبعد شعر التسلية السمعية عن شعر الجد والتعلم، وهذا ما جعل المساحة الذاتية تضيق فى القصائد، لأن دور الفرد فى المجتمع ضاق هو الآخر، أو أرضه، أو مرافقه، ومن ثم تجنب الشعراء الخوض فيما يجرعليهم لعنة الحاكم ومن ينوب عنه من الاغنياء والوجهاء واصحاب السلطة.

ويكشف هذا الوضع الاجتماعى – فى الوقت نفسه – سر الصبر على القائد المصنوعة والبديعية بمختلف اشكالها وانواعها، اذ كان الشاعر يكتبها على مهل مستخدماً علمى الحساب والمنطق وبطريقة ذهنية خالصة، تحجب مشاعره وانفعالاته، وكان لابد ان تتفجر هذه المشاعر والانفعالات فى موضوع وشكل آخرين، فخرجت فى الغزل والغلاميات وشعر المجون، والتهتك، والأغانى، والخمريات.

وكان لابد أن تكون هذه الأشكال والموضوعات مستورة لأن البنية الاخلاقية للمجتمع المصرى آنذاك، كانت ترفض كل أو أى خروج عن حدود الأخلاق المتعارفه. وهذا سر قلة هذه القصائد (فى النشر فقط)، حيث نجد الشاعر يضع قليلاً منها من أجل اثبات القدرة الشعرية على الخوض فى هذه الموضوعات حتى إن كانت شاذة أو منافية للأخلاق، وأهم مثل على ذلك الغزل بالمذكر والخمريات.

ويعنى هذا أن المجتمع المغلق، والثقافة المغلقة على نفسها، لابد أن تدور فى حلقة مفرغة، فهى لابد أن تخرج إلى أفاق جديدة متغايرة لتجدد نفسها وترى صورة ذاتها بالمقارنة مع الآخرين، وهذا ما حدث لدى الشعراء الذين خرجوا الى عواصم أخرى غير القاهرة، وبلاد أخرى غير مصر، ولدى الشعراء المثقفين بثقافات أجنبية، بينما ظل شعر المشايخ فى مجملهم متجهاً للماضى المملوكى العثمانى باستثناء الشريحة المستنيرة التى كانت تثقف نفسها بعلوم ولغات وآداب غير عربية كما فعل الشيخ (العطار) ومن صنع صنعه.

ولا ننسى فى هذا السياق، أن شعر العامية المصرية، قد برع فى هذه الأونة التى ضعفت فيها وسائط التعبير الفصيحة.

ومع ذلك لم ينفصل الشاعر عن تراثه، أو عن واقعه، وانما هى الوسائط التى تقبل أو ترفض نوعاً محدداً من الابداع حسب ظروف الحاكم ورعيته.

ولهذا يحسن أن ندرس شعراء القرن التاسع عشر فى اتجاهاتهم الفنية، وليس فى تطورهم التاريخى فقط، لأنهم متداخلون بحكم اعمارهم

وسنوات انتاجهم، فالبارودى زعيم الاحياء كتب انضج شعره بعد هذا التاريخ (١١٨١) وهو فى المنفى، فى حين شملت المرحلة(١٨٠٥-١٨٨١) جزءاً ليس قليلاً من شعره وهو المولود (١٨٠١)، وان كانت هذه المرحلة قد استوعبت شعر مجددين مهدوا للبارودى وغيره كالطهطاوى(١٨٧٣) و(الساعاتى) (١٨٨٠)، فى حين استمر عبد الله فريج الى (١٩٠٥م) الى ما بعد وفاة البارودى بعام، فى حين توفى صالح مجدى (١٨٨١) عام ثورة عرابى.

كل هذا يؤكد تداخل الاتجاهات والمنجزات، لأن جذور الأحياء بدأت مع بذور النهضة والوعى القومى، وفى حين يضيف الطهطاوى وصالح مجدى، ومحمود صفوت الساعاتى أضافات تجديدية تغير واقع النص الشعرى الحديث عن غيره فى العصر العثمانى، يقف البارودى علماً شامخاً فى المنفى ليرود مدرسة الأحياء، أو ظاهرة الأحياء، ويساهم (شوقى) منذ نهايات القرن التاسع عشر فى هذه الظواهر التجديدية التى أستوت على يديه فيما بعد، وأصبح علماً عليها، يسابق فيها البارودى ويتجاوزه دون أن يزحزح البارودى عن ريادته، ودون ان ينكر أن جذور التجديد كانت لدى شعراء غير محترفين مثله.

وهذا ما دعا (طه وادى) لتسمية هذه الفترة "مرحلة بداية الاحياء"(١٢) ليوضح أن "منطوق القضية التى بيدور حتلها... هو أن البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم من شعراء الأحياء الكبار لم يأتوا من فراغ"(٢).

وليس غريبا أن يحظى عصراء (محمد على) و(اسماعيل) بنصيب الأسد فى هذه الفترة الممتدة حوالى ثلاثة أرباع القرن، وأن تتوازى نهضة الشعر مع بقية عناصر النهضة، فلم يكن انشاء مطبعة بولاق (١٨٢٢) واخراج جريدة الوقائع المصرية (١٨٢٨) وانشاء المدارس والهيئات وارسال البعثات، عبثاً، فقد شهد عصر محمد على، شعر الشيخ حسن العطار، وتلميذه رفاعه الطهطاوى، (ونلاحظ أن تلميذه صالح مجدى يكمل هذه السلسلة بعد عصر محمد على).

وليس من العجب أن يشهد عصرا (عباس حلمى الأول) و(سعيد) وظيفة الشاعر النديم، وشعر التسلية، وان كان (سعيد) قد بدأ خطوة مهمة بتعريب الدواوين (١٨٥٧).

ويبقى من حق (اسماعيل) أن يفوز بأكبر نصيب من الشعر الجيد، وأن يشهد عصره أنجازات خطيرة دفعت بالمجتمع كله، ثم بالثقافة والادب كانعكاس لنهضة المجتمع، فقد أنشأ دار الأوبرا (١٨٦٩) ودار الكتب (١٨٧٠) ودار العلوم (١٨٧٢) (وبالحظ استخدام مصطلح دار) ثم خرجت فى عصره مجموعة من المجلات والجرائد (روضة المدارس ١٨٧٠)، جريدة (الوطن)، (مصر) (١٨٧٧) الأهرام (١٨٧٨) الكواكب المصرى (١٨٧٩).

ولذا شهد عصره شعر المجيدين (صالح مجدى) (الساعاتى) (أبى أبو النصر) (عبد الله فكرى) (على الليثى) (الطويرنى) (عثمان جلال) (عبد الله النديم) وغيرهم كثير.

ومن الطبيعى أن يشهد عصر (توفيق) اختناقاً ثقافياً وفنياً، فقد انتكست الثورة العرابية، وهزمت مصر أمام مدافع الانجليز وقعت تحت الاحتلال بعد ثلاث سنوات من توليه السلطة، ومن ثم كان عصره عصر (التنكيت والتبكيت) التى انشأها عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية عام (١٨٨١)، كما كان عصره عصر اغلاق جريدة الوقائع المصرية.

وبعكس هذا التوازى، العلاقة بين الحرية والتفتح على الآخر وبين نهضة الشعر، فحرية التعبير قوة ابداعية تدفع بصاحبها الى اطلاق عقله ومشاعره وخياله بلا حدود، وبالتالى يأتى التجديد والخروج على المتاح والموروث والتقليدى، دون احساس بجرح ما قبل التجديد، والعكس صحيح، فمع الاحباط وتكميم الأفواه تموت الثقافة والفنون، وهنا نستطيع تفسير الانطلاقة القوية التى أخذها الشعر مع مفتتح القرن العشرين فى عهد عباس حلمى الثانى، ونستطيع تفسير تحول اليأس الى قوة فى عصره، وتحول روح هزيمة عرابى، والاحتلال الى روح وطنى يذيب المجتمع كله فى وحدة ضد العدو الداخلى والخارجى.

(٣)

كان لابد أن يتغير الواقع من حول الشعر، أو يتحول الشعر بفعل سمات نفسية وفكرية وفنية خاصة بالشاعر، وكان التحول الثانى اقرب الى حقيقة الواقع المصرى آنذاك، فلم يكن الواقع يتغير الا برأى واجتهاد الحكام، او برغبتهم فى اكمال مشاريع اسلافهم، او بتأثرهم بما يرونه فى أوربا أو تركيا العثمانية.

وبدأ التغير الثقافى والنفسى على اللذين ثقفوا ثقافة أوروبية الى جانب الثقافة الأزهرية .أو العربية بعيداً عن الأزهر) حتى اخرجت المدارس المدنية – فيما بعد – أجيالاً لم تتصل بالأزهر، وتربت فى مدارس (اسماعيل) وبعض مدارس (توفيق) ثم التحقوا (بدار العلوم) أو (الألسن) أو مدرسة (المعلمين العليا) أو رحلوا الى (أوروبا) وأثمرت هذه التجربة الثقافية جيلاً أقرب الى "الواقع" و"الذات" لم تعوقه علوم الأزهر عن مشاركة الواقع فى نهضته وخصامه مع العدو الأجنبى، وعن الاستفادة من الموروث الاوروبى القديم والوسيط والحديث.

كذلك تسرب التغيير الثقافى والنفسى الى اللذين انضموا للجامعة الأهلية (١٩٠٨) فيما بعد انشائها وتزويدها بأساتذة مصريين وأجانب متخصصين فى الأدب واللغة وأصول البحث على النمط الأوروبى وكان علم هؤلاء جميعاً (طه حسين).

وقد تأثر من عمل من الشعراء فى دواوين الحكومة المصرية، وكانت هذه الدواوين منظمة فى مجملها على النمط الأوروبى، مثل دار الكتب والنظارات المختلفة، ولا ننسى العمل بالقصر الملكى والاختلاط

بأهله، وساعدت الأصول الارستقراطية لبعض الشعراء على هذه التجديدات اذ لم يكونوا يطمعون أو يخافون.

واستسلم بعض الشعراء لما بداخلهم من مشاعر وأفكار، لأنهم كانوا بعيدين عن الثقافة المنتظمة، ولا ننسى – فى هذا السياق – أن حرفة (المنادمة) جعلت الشاعر حريصاً على البحث عن جديد، والبحث عما يبهج النفوس والقريب الى الأذهان حتى يردده السامعون، يحفظونه، بالاضافة الى تأثير الغناء، ومشاركة بعض الشعراء فى الثورة العرابية كمجاهدين، أو محمسين أو معلقين عليها، ولم يسكت الشعر منذ هذه اللحظة عن المشاركة فى الواقع المصرى حتى اليوم.

كما كانت صلة بعض الشعراء بالتراث الشعرى تضعف، فلا يقع أسيراً للشعر العربى القديم، وبالتالى، تحل لغة العصر، ويحل لسانه اليومى محل اللغة القديمة، و(العثمانية).

ولاشك فى أن ازدياد ضغط الواقع الاجتماعى السياسى، على الشاعر، وضغط الوظيفة، وخلوص الذات الشاعرة مما يجعلها غير صالحة لنفسها، يدفع بالشعر خطوة نحو التجديد، أو قل نحو المخالفة للسائد فى بداية الأمر، من أجل أثبات التفوق والمجاوزة تمهيداً للدخول الى الجديد والحديث، ولا يتم الجديد بعيداً عن نقطة التفوق والتجاوز هذه، ولا يتم بعيداً عن رؤية نماذج جديدة فى لغات اخرى يبدأ بتقليدها فى البداية، أو بالمراوحة بينها وبين تراثه القديم أو الآنى، حتى يصل – فى النهاية – الى تمثلها والكتابة بروحها.

ولا تتم هذه المراحل بغتة، أو فجأة، بل تأخذ زمناً طويلاً ونستهلك مراحل من ابداع الشاعر ومن عمره، وقد وضح هذا فى شعراء مرحلة (النضوج والتجديد) فقد بدأوا من تراث قديم (جميل) وحاضر شعرى (متواضع) فلم يجدوا الا شعر قوم ماتوا منذ مئات السنين، وكانوا صادقين مع انفسهم ومع واقعهم، فتركوا تراثاً ضخماً راسخاً متميزاً، كما وجدوا فى شعر معاصريهم البقية الباقية من روح هذا التراث، وما علق به من ألاعيب العصرين المملوكى والعثمانى، كما وجدوا معظم هذا الشعر فى المدح بأنواعه (المدح / الرثاء / الفخر)، وكان لابد لمن يملك حاسة الشاعر وموهبته وقدراته اللغوية أن يدخل إلى حيز الفعل المجدد.

فقد كانت (حياة عبد الله النديم) الخاصة على سبيل المثال، وراء تجديداته، وتفوقه فى فن الزجل حتى سمى بالنديم، وكانت الظروف نفسها وراء ضياع ديوانه وللسبب نفسه لم يجمع شعر الشيخ العطار، ومحمد عثمان جلال، وابراهيم مرزوق، والشيخ على الليثى وغيرهم لا نعلمهم، الله يعلمهم.

وكان لابد ان يتسلل روح الشعر القديم اليهم، فهم ورثة هذا التراث، تراث شعر قيل للحكام فراعى مقتضى الحال، وهذا هو سر المنادمة كما يقول (على الليثى) امام هذا الفن (١٨٣٦-١٨٩٦).

-جرد لكل مقام ما يليق به — فمقتضى الحال يرعى دون إخلال

طه وادى ص (٤٢٦)(١٣)

إذ المديح لكبار رجال الدولة، ومن تلاهم فى الأهمية، فلا حساب لذات الشاعر أمام ذواتهم، لتصبح (المدحة) فى النهاية كما يقول الشيخ (على أبو النصر) :

وانى وان وصفت النجوم قلائدا	وأطنبت عدا للفضائل فى الشـــعر
فما أنا إلا ناظم جهد فكـــرتى	وذو المجد مستغن عن النظم والنثر
ولكننى أهديه ما أنا قـــــادر	عليه كما يهدى السحاب إلى البحر

طه وادى ص (٣٩٣-٣٩٤)

ويلاحظ ان كل الشعراء القدامى والمادحين، مقلدين ومجددين مدحوا النبى (ص) بل خصه بعضهم بباب خاص فى ديوانه، وكلهم كتب فى شعر المناسبات الخاصة والعامة، وتابع احداث عصره، وكلهم اعتنى بأشكال شعرية بديعية، عنايتهم بالغلاميات (على ندرتها).وكلهم كتب فى الخمر والمنادمة والغزل والهجاء والمناسبة وشكوى الزمان.

ثم كانت الثورة العرابية، حدثاً أفاقت مصر عليه، وأفاق شعراؤها من جو البلاط، والمنادمة، والغلاميات، والهجاء، والزهريات والخمريات والمناسبات الى جو جديد يتطلب من الشعراء ان يساهموا فيه، وأن يحسوا ان هناك قوة جديدة، غير سلطة البلاط، والاعيان، والاجانب، قادرة على تغيير الحياة فى مصر.

صحيح كان الجيش طليعة لهذه القوة، الا ان الجيش كان معبراً عن آمال الشعب وآمال الرجال الذين تخلقوا حول فكرة العدل والمساواة والدستور والعناية بالجيش.وكانت هذه الحركة الشعبية، تتويجاً لسعى طويل ضد الأجانب بعامة، وضد استلاب الهوية المصرية من المصريين، وكما تخلصت الحياة من نومتها وتواجهت مع العدو وفى ثورة، ثم خاضت حرباً عسكرية غير متكافئة، هزمت بعدها وخيم اليأس على شعبها حتى نهض بفعل حركة عامة جديدة، ايقضت الأمل من جديد، براعية البلاط هذه المرة، بلاط عباس حلمى الثانى.

هوامش المدخل

(١) عبد المنعم تليمة، مداخل الى علم الجمال الأدبى، ص٣٩، ٤٠، دار الثقافة الجديدة ١٩٨٠.

(٢) سى "داى" لويس، الصورة الشعرية، ص ٣٧، ترجمة أحمد نصيب الجنابى، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.

(٣) جابر عصفور، الشاعر الحكيم، ص ١٢٠، مقالة بمجلة فصول، العدد مارس ١٩٨٣.

(٤) شوقى ضيف، العصر الإسلامى، ص ١٣٩، ١٤٠، ١٥٠، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ١٩٧٨.

(٥) شوقى ضيف، العصر العباسي الأول، ص ٥، دار المعارف الطبعة السادسة، ١٩٧٨.

(٦) محمود رزق سليم، عصر سلاطين المماليك ص ٣٠٧، جـ٦، مكتبة الآداب-الجماميز، القاهرة، ١٩٦٢م.

(٧) محمد زغلول سلام، الأدب فى العصر المملوكى، ص ٢٨٥، دار المعارف، ١٩٨٠م.

(٨) انظر دراسة مدحت الجيار، خيال الظل مسرح العصور الوسطى الاسلامية، مجلة فصول، العدد السادس الخاص بالمسرح ومشكلاته.

(٩) انظر دراسة تطبيقية لمدحت الجيار، حول وظيفة الشعر فى سيرة الزير سالم، قدمت للمؤتمر الدولى الثانى للسير الشعبية العربية فى الفترة من ٢/٦ يناير ١٩٨٥ بالقاهرة.

(١٠)جمال الدين الشيال، رفاعة رافع الطهطاوى، ص ٦، دار المعارف الطبعة الثالثة، ١٩٨٠.

(١١)حسين مؤنس، الشرق الاسلامى الحديث، ص (و)، الطبعة الثانية، القاهرة – ١٩٣٨م.

(١٢)، (١٣) طه وادى، الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر، دار الثقافة، الدوحة – قطر – الطبعة الأولى، ١٩٨٦ – ص ٩.

الباب الثانى

خصائص الشعر فى مدرسة الإحياء الأولى
فى القرن التاسع عشر

الفصل الأول

مشكلة بداية العصر الحديث
ومراحل تقسيم الشعر

(١)

الحديث فى الشعر العربى الحديث يعني الحديث عن الشعر العربى فى القرنين التاسع عشر والعشرين – هذا – على الرغم من اختلاف بعض المؤرخين على بداية العصر الحديث – ولابد أن يرتبط الشعر فى هذه الفترة بما يدور فى الواقع العربى والمصرى بخاصة ويأخذ فى الاعتبار أن تاريخ هذه الفترة هو تاريخ عالمى أعنى تاريخ الاستعمار

الحديث، المتصارع على المواقع الاستراتيجية والمواد الخام والسوق التجارى المسهلة لهذا كله.

إذ بعد أن أنتهت الحروب الصليبية وانشغلت أوروبا - بعدها - بالعالم المكتشف الجديد فى الأمريكتين واستراليا وفى الطرق البحرية والبرية الجديدة فى الشرق والجنوب من الكرة الأرضية بعد هذا كله كان الشرق كله قد أنهك وأصبح فى قبضة (العالم الأبيض) وكان القرن التاسع عشر قد شهد أعنف صراع بين القوتين الكبيرتين فى العالم القديم (إنجلترا - وفرنسا).

وعندما سبقت إنجلترا إلى احتلال الهند والسيطرة على مناطق التجارة أعدت فرنسا حملتها على مصر والشام، للحاق بإنجلترا، وقطع الطريق عليها، ولهذا ساعدت إنجلترا على طرد الحملة الفرنسية من مصر والشام، لتتمكن من الإنفراد بالعالم كله ومن ثم ظل الصراع الإنجليزى والفرنسى على مصر والشام بخاصة - مستمرا - رغم خروج الحملة الفرنسية (١٨٠١م)، وخروج حملة (فريزر) وهزيمة الإنجليز فى (رشيد) فقد تركنا الصراع العسكرى وركزنا على التدخل الاقتصادى والفكرى والثقافى والعلمى وساعدهما فى ذلك رغبة بعض دول الشرق ومصر فى مقدمتها فى تحديث عقلها ووطنها (واستمر ذلك حتى قسما العالم العربى فيما بينهما، ولكن بأزمنة مختلفة حيث عادت فرنسا للشام والمغرب العربى، وعادت إنجلترا لمصر والسودان والعراق والخليج العربى، ولاقى ذلك قبولا متبادلا بين محمد على والى مصر، وفرنسا وإنجلترا).

وكان الاهتمام الفرنسى زائدا لأنهم درسوا الواقع المصرى بآلاف من العلماء الفرنسيين فكانوا أكثر قدرة على التعامل معه من الإنجليز كما أن الفرنسيين كانوا قد بدأوا مشروعات زراعية وصناعية من قبل رحيل الحملة فأعطاهم محمد على الفرصة فى الإكمال مستفيدا من الصراع العالمى آنذاك.

بل أرسل محمد على البعثات إلى فرنسا فى البداية، ثم وسع الأمر، فأرسل إلى إنجلترا وإيطاليا وغيرهما، ليستفيد من منجزات النهضة الأوروبية الحديثة فى تحديث مصر وجعلها قوة دولية، ويفسر لنا هذا كثرة البعثات إلى فرنسا وكثرة استقدام الخبراء الفرنسيين فى عهد محمد على. وشكل هذا التواجد الفرنسى ثقافة فرنسية لدى المتعلمين فى مدارس محمد على وحاصر النفوذ والثقافة الإنجليزيين.

الأمر الذى يفسر مساندة فرنسا لمحمد على فى التوسع على حساب الدولة العثمانية ويكشف لنا ماذا اتحدت عليه أوربا، واشتدت عليه إنجلترا بخاصة فى معاهدة (لندن) (١٨٤٠م) فيما بعد، وهى فترة بداية التدخل الأجنبى فى شئون العالم العربى، وبداية التدخل والإحتلال العسكرى أيضا.

وكان خلف محمد على (عبـــاس الأول) ذا ميـــول إنجليزية فزاد النفوذ الإنجليزى – فى عهده – على حساب النفوذ الفرنسى. ولقد شهدت الفترة من (١٨٤٠) إلى (١٨٨٢م) تغلغلا إنجليزيا كبيرا زاد بعد تنفيذ مشروع قناة السويس على يد المهندس الفرنسى ديليسبس (مما دفع إنجلترا لعمل سكة حديد مصر لتكون الدولة الثانية فى العالم بعد إنجلترا فى طول سككها الحديدية) وساعد على هذا المناخ ما أعلنه (إسماعيل) من شعارات

"كمصر قطعة من أوروبا". لكننا يجب أن نلاحظ أن كلا من محمد على واسماعيل كان يجيد لعبة التوازن بين القوى الأوروبية، ويستفيد منها لمصلحة مصر ولم يكن بذهن أحدهما أو كليهما أن الإنجليز أو الفرنسيين سيتدخلون بجيوشهما.

بل لم تقدر جيوش الغزاة أن تطأ أرض الوطن، إلا فى حياة حاكم ضعيف ممالى، للإنجليز أما الحكام الأقوياء فقد فهموا لعبة السياسة والحكم وأعطوا الفرصة لأوروبا لتقديم مساعدتها وخبرتها لمصر.

ولهذا نشطت حركة الترجمة والنقل فى عصر محمد على وإسماعيل وتحولت مصر فى عهديهما إلى دولة حديثة بالفعل، طوال القرن التاسع عشر ومهدت إنجازاتهما لدخول مصر القرن العشرين رغم الهزيمة العسكرية.

ولم يكن الأدب بعيدا عن هذا الصراع وهذا التحديث فقد كان الأدب كغيره متأثرا بحالة العصر العثمانى ثم نشط واستفاد من الأشكال الجديدة الوافدة وما شابهها من الأشكال العربية القديمة.

فبدأ أسلوب الكتابة فى التحرر من الزخارف ومما لا يفيد الجملة العربية فى توصيل دلالتها، وظهرت أنواع أدبية جديدة، وتقدمت الصحافة، وتقدم التعليم بفضل المطابع والمترجمين والبعثات وكان التعليم حجر الزاوية فى هذا التقدم الحضارى.

(٢)

والمادة الشعرية المتاحة فى القرن التاسع عشر تتوزع بين الدواوين المجموعة، والدواوين المخطوطة وشعر الدوريات وشعر الكتب المؤلفة من الشعراء . فقد كانوا يستشهدون بشعرهم على بعض السياقات كمادة المؤلفين القدامى. وساعدت المطابع على نشر ذخائر العرب الأدبية وساعدت الجرائد والمجلات على نشر المترجم والحديث من الإبداع الأدبى.

لذلك تتداخل المدارس الأدبية بين (الإحيائية) و(الإحيائية الجديدة) و(الرومانسية) و"شعر التفعيلة" و"الشعر الحر" المرتبطين بذيوع المدرسة فقد كانت هذه المدارس تتداخل وتتطور وتتمايز كما كانت تتحول إلى هامش الاهتمام أو تخرج من الهامش إلى متن الحياة الأدبية وفق تطور الظروف الاجتماعية والسياسية والفنية المحيطة بها. وهذا يعنى أن النص الشعرى بخاصة لم ينقطع طوال التاريخ الأدبى والعربى/الإسلامى. وكان النوع الأدبى الوحيد المستمر هو الشعر الذى لم يترك مكانته أمام النثر أو أمام غيره من الأنواع الفنية أو المعمارية. إن كان الشعر فى فترات ضعف المجتمع العربى أمام النزعات العرقية أو أمام سيطرة اللغات الإسلامية غير العربية – يستسلم لتقنيات النثر وتقنيات الزخرف مثلما حدث للشعر العربى الفصيح فى العصريين المملوكى والعثمانى – وقد شهد القرن العشرون أشكالا أحدث من الشعر المنثور وقصيدة النثر وتنوعا فى شكل التقنية والوزن العروضى كان أهمها مجمع البحور.

وكانت الفصحى الممزوجة بالعامية وما يناسبها من طرق التلقى والإنشاء والصياغة الشعبية تسيطر فى هذه السياقات التاريخية وقد نجح الأدب الشعبى والشعر الشعبى بخاصة فى استقطاب الأذن العربية فى أقطارها المختلفة ابتداء من العصر العباسى حتى ظهور مدرسة الإحياء العربية فى القرن التاسع عشر مرتبطة بعصر النهضة العربية الحديثة وشهد فى الزجل بخاصة نضجا فى القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة.

ولابد أن نشير هنا إلى أن الأشكال الشعرية الشعبية كانت بداية الخروج الفعلى على عمود الشعر العربى فى خطوة أبعد من خروج الشعراء المولدين، ومن خروج مذهب البديع فى العصر العباسى. فقد استطاعت (القصيدة العربية) أن تحول الأشكال الشعرية البسيطة إلى أشكال شعرية تخرج على وحدتى الوزن والقافية العربيين – مثلما حدث فى المخمسات والمصمتات والأغانى والأهازيج العربية فى العصر الجاهلى ولا ننسى فى هذا السياق – أن اطلاع العرب على النصوص الشعرية اليونانية والسريانية-القديمة والعبرية القديمة والرومانية/اللاتينية قد غرس أمام أعينهم صورا مختلفة من القصيدة ومن النص الشعرى الحكائى والدرامى هو ما عالجوه فى الكان وكان ولكنهم حافظوا على النهر العام للقصيدة العربية ولم يواصلوا شيئا من هذه النصوص الشعرية العربية لأن تقاليد (عمود الشعر العربى) كانت أقوى مما اطلع عليه المترجمون رغم خروج المولدين وظهور مذهب البديع كما أسلفنا. وظل الأمر كذلك حتى نشطت الترجمة ولأسباب كثيرة فى القرن التاسع عشر وما تلاه. ونشأ جيل جديد يتذوق الجديد ويرغب فيه وليس مجرد تقليد للتراث العربى أو للشكل الأوربى.

ولهذا كان مقولة "شى موريه" بدأ التمرد على شكل القصيدة العمودية – بما تتميز به من جمود وانتظام صارم، وتأنق مبالغ فيه مع أول اتصال جرى بين العرب والشعر الغربى حين أدت المحاولات المبذولة لترجمة الشعر الأوربى إلى العربية وتقليده شكلا ومضمونا إلى محاكاة صور التقنية فى الشعر الغربى، وتبنى طرق التقفية التى تشبهها فى شعر المولدين وفى الشعر الشعبى كما أدى ذلك – أيضا – إلى خلق أشكال جديدة استطاعت –بمرور الزمن – أن تزحزح القصيدة العمودية عن المكانة السامية المرموقة التى احتلتها منذ أيام الجاهلية وعلى مدى تاريخ العربية كله (١) مقولة تحتاج إلى مناقشى طويلة.

فهو يحاول أن يرتبط ربطا آليا بين تمرد القصيدة العربية وبين أول اتصال مع الشعر الأوربى ليرجع كل تطور فى القصيدة العربية إلى القصيدة الأوروبية ويشد – بالتالى – كل تطور لدينا إلى نموذج عربى وبذلك يؤكد (شموريه) على التبعية العربية للفكر والإبداع الغربى ناكرا كل تطور سابق على تطور أوروبا (فى الشعر) أو وصفه بصفات تسلب منه خصوصيته أو تحط من شأنه فلم تكن القصيدة العربية جامدة فهى تحمل من البداية بذور تجديدها وهى التى ظهرت حينما تغير الوضع الإجتماعى والسياسى والثقافى فيما بعد وليس مجرد استدعاء تراثيا نشأ بسبب التقليد للغرب. فعلى الرغم من الصفات : الجمود والانتظام الصارم والتأنق المبالغ فيه التى وصف بها (شموريه) القصيدة العربية كانت القصيدة العربية تسمح بتصرفات فى شكلها وعمودها فى المخمسات والمصمتات والأهازيج والأغانى) كما كانت تسمح بتكرار القافية أو كلمة محددة فى نهاية البيت. كما استطاعت أن تتخلى عن المقدمات الغزلية والطللية

والخمرية فى عصر النبى والصحابة لم تعتن بالتأنق والانتظام الصارم والجمود.

كما تحولت القصيدة فى العصر العربى (الأموى) إلى حس قصصى وإلى شكل سردى : فى الغزل والهجاء (النقائض)، وتحررت فى غنائها وبدأ يظهر لديها شكل مزدوج والمربع فى الغناء تقليدا للغناء الفارسى وزاد الأمر تصرفا فى العصر العباسى كله إذ ظهرت أشكال شعبية ملحوظة، وأشكال فصيحة تستفيد من البذور المخالفة لعمود الشعر العربى منذ العصر الجاهلى وحتى العصر العباسى. لذلك ينصرف كلام (شمورية) على الوزن والقافية فقط فى الأشكال العربية الفصيحة بعيدا عن الغناء والتوشيح والمزدوج والمثلث والمربع والمخمس والمسدس والمسبع والمثمن والمتسع والمعشر زهى أشكال فصيحة خرجت على سنن القافية الموحدة، ساعدها على الظهور فن التشطير وفن الرجز الحر والمزدوج والمسمط.

كذلك لم ينظر (شموريه) إلى أشكال المجزوء والمشطور والمنهوك من الأوزان العربية التقليدية التى اخترقت الشكل التقليدى للبيت ذى العجز والصدر منذ بداية تاريخ الشعر العربى كذلك لم ينظر (شموريه) إلى أن نشأة الشعر العربى (الرجز منه بخاصة) كانت لدواعى اجتماعية (شعبية) مرتبطة بحياة القبيلة اليومية فى السلم والحرب. ولم ينظر إلى ما استخدم من مقلوب البحور الخليلية ولم ينظر إلى قصائد أبى نواس وأبياته المجددة ابتداء من الأبيات الكاملة العروض منقوصة القافية بل (مقدرة) القافية تفهم من السياق، كذلك ما صنعة من الأراجيز المجددة والموشحات المبكرة يضاف إلى ذلك ما أتاحه اللغويون والنحويون والعروضيون من ضرورات شعرية تخص الشعر دون النثر واستنباط

بحور شعرية جديدة من دوائر الخليل ومن موسيقا حضارتهم غير العربية ومن سماعهم لتراتب بعض الأصوات فى المهن المختلفة كالحدادة ونداء الباعة .... الخ.

ولهذا نستطيع أن نقول أن (شموريه) حصر النص الشعر العربى فى منظوره الخاص وتناسى كل هذه المخالفات والخروج المتعدد الجوانب فى الوزن والقافية والتركيب اللغوى لهذا فحينما نشير إلى الفنون الشعبية السبعة (السلسلة، والدوبيت، والقوماء، والموشح والزجل، وكان وكان، والمواليا)، (وقد سبق المزدوج والمسمط كل هذه الأشكال الشعبية والفصيحة والغربية المترجمة) فإننا نشير إلى تطور حادث فى الشكل الشعرى العربى.

ويكون تعبير (شموريه) :"أدت المحاولات المبذولة لترجمة الشعر الأوربى إلى العربية وتقليده شكلا ومضمونا وإلى محاكاة صور التقفية فى الشعر الغربى" تعبيرا يحتاج إلى مراجعة طويلة لتاريخ النص الشعرى الغربى فى كل أشكاله الجاهلية والإسلامية، فلم يكن شكل التقفية (فى المزدوج والمسمط) ناتجا من هذا النمط المغربى فقد كانت نشأة الشعر العربى متعصبة لعروبتها ثم لإسلامها.

وماذا كان حال الوزن والتقفية الأوروبية قبل قيام اللغات القومية الخارجة عن اللاتينية واليونانية القديمة؟؟ لم يذكر (شموريه) ذلك بل لم يذكر كيف استفاد الشعر الأوروبى من الشعر العربى.

ولم يذكر لنا (شموريه) منذ البداية أن تغير الواقع العربى، هو السبب المباشر لتقبل النص الشعرى العربى لأى تغاير فى عموده المورث،

وفى خروجه الموروث، لأن تسييد العمود المتحد لم يكن كل القصائد العربية، ولم يكن كل الموروث العربى كذلك لم يكف الصراع بين القديم والجديد والذاتى والاجتماعى والرسمى والشعبى قط. منذ نشأة النص الشعرى وحتى الآن ويرجع هذا التحليل إلى أن عين (شموريه) اقتصرت على العصرين المملوكى والعثمانى أكثر من اعتمادها على استقراء واقع الشعر العربى عبر تاريخه فهناك نصوص كثيرة خرجت على كل هذه المواصفات الثابتة ومجتها الأذن العربية فلم تعش كثيرا وتوارات فى هامش التاريخ الشعرى العربى بل عدها المتخصصون باحتقار فتوارت.

ومن الملاحظات المهمة أن (شموريه) لم ينظر إلى كتب التاريخ والسير العربية الشعبية والفصيحة، وكتب الموسوعات الأدبية، وإلا كان رأى فى كل كتاب شيئا يضاد لافتراضه المقتصر على التأثير الغربى فى العصر الحديث فقط. واقتصار نظرته إلى التجديد من زاوية التقفية حتى ينفى بعض الأوزان المجددة الفصيحة الموجود فى مثل لله (البلية : فعلن، فعلاتن، مفتعلن، فعلاتان) ومنه :

السحر بعينيك ما تحرك أو جـــال إلا ورمانى من الغرام بأوحـــال

بإقامة غصن نشأ بروضة إحسان أيان هفت نسمة الدلال به مال

والدوبيت: وهو وزن فارسى نسج على منواله العرب مركب من بيتين ويسميه الفرس الرباعى، ولعله لاشتماله على أربعة أشطر وأوزانه كثيرة وأشهرها (فعلن – متفاعلن – فعولن – فعلن) مرتين ومنه قول ابن الفارض:

روحى لك يا مواصل الليل فدا يا مؤنس وحدتى إذا الليل هذا

إن كان فراقنا الصبح بــــــدا لا أسفر بعد ذلك صبح أبدا(٢)

وهما شكلان فصيحان مختلفا الوزن التقفية قبل ان يستفيد الشعراء من الشعر الأوروبى المترجم.

ويمكن أن نشير – فى هذا السياق أيضا – إلى فن المزدوج "وهو ما أن يؤتى ببيتين من مشطور أى بحر مقفيين وبعجهما غيرهما بقافية أخرى، وهكذا وقد احتاجوا إلى ذلك واكثروا منه فى نظم القصص الطويلة والحكم والأمثال مسائل العلوم. مما لا يراد به إلا مجرد الضبط لسهولة الحفظ، وحرموا هذا النوع أن يسمى قصيدة مهما طال وأول من نظم فيه بشار وأبو العتاهية ثم تتابع عليه الشعراء.....(٣)

ولأن هذا الفن بدأ منذ أواخر العصر الأموى فالخروج والتجديد المقصود قد بدأ مبكرا أيضا وقبل أن تدخل التأثيرات الأوروبية. ويذكرنا نظام التقفية فى (المزدوج) بنظام التقفية فى (المسمط والمخمس) وما شكلهما ففى المسمط (يبتدئ الشاعر ببيت مصرع ثم يأتى بأربعة أقسمه من غير قافيته ثم يعيد قسما واحد من جنس ما ابتدأ به، وهكذا إلى آخر القصيدة...(٤) وقد نسبوا إلى (امرئ القيس) نموذجا من (المسمط والمخمس) ويعنى ذلك أن ما كتبه (بشار) من آخر من يحتج بشعرهم فى عصر الاحتجاج اللغوى كأن يواصل على غرار امرئ القيس، كما كان يواصل تشكيل تشبيهات متعددة المشبه والمشبه به كما فعل امرئ القيس من قبل فى قوله :

كأن الطير رطبا ويابســا   لدى وكره العناب والحشف البالى

ولا نستطيع أن ندعى كما يدعى شموريه، لأن قوافى بشار وامرئ القيس لم تكن من الشعر العربى بل كانت نموا مستقلا للنص الشعرى العربى، وصل إلى أن يقول أبو نواس، بعد بشار شعرا بلا قافية :
"ذلك أن الأمين ابن زبيدة قال له مرة : هل تصنع شعراً لا قافية له؟ قال نعم. وصنع فوره ارتجالا.

ولقد قلت للمليحة قولـــى من بعيد لمن يحبك (إشارة قبله)
فأشارت بمعصم ثم قـــالت مـــــن بعيد خلاف قولى (،، لا لا)
فتنفس ساعة ثم إنـــــــى قلت للبغل عن ذلك (،، امش) (٥)

وقد أورد صاحب العمدة فى باب الإشارة، هذه الأبيات النواسية وأشار إلى شكل آخر لاختلاف التقفية مع ضمان الفهم فى بيانه أهمية الحذف من أجل الإشارة بقوله :
ومن الإشارات الحذف، نحو قول نعيم بن أوس يخاطب امرأته :

إن شئت أشرفنا جميعا فدعا الله بهــــــــات وهل يابا
بالخير خيرا وإن شرفـــــا ولا أريد الشر إلا أن تاا...

وقال لأن الرجز يدل عليه إلا أن راوية النحويين أن شرافا)
"وإلا أن تا" يريد (وإن شرا فشر) و(ألا أن تشائى) وانشدوا :

ثم تنادوا بعد تلك الضوضا منهم بهــــــات وهل يابا
نادى مناد منهم ألا تـــــا قالوا جميعا كلهم بلى فا (٦)

وهى أشكال من التقفية مختلفة – بالقطع – عن قوافى عمود الشعر العربى.

ولذلك كانت الأشكال الجديدة من القوافى التى بنى عليها (شموريه) دعوته فى تجديد القصيدة العربية تعود إلى ما قبل تأثير القصيدة

الأوروبية فى عصر الترجمة الحديثة، صحيح انقطعت أشكال كثيرة من هذه التجديدات القديمة فى العصر العثمانى ولكن اتصالها مرة أخرى كان على يد رواد اطلعوا على هذه النماذج العربية الفصيحة، والشعبية، فتواصلوا معها مع قيامها بترجمة قصائد وأناشيد دينية وتعليمية، ووطنية وحماسية تجاوبت مع متطلبات عربية جديدة لم تمنع من نقل هذه الأشكال (فى الأغراض الشعرية) مع وعى بنظام التقفية العربية القديمة إلى تجاوز فى بعض نماذجه، النموذج التقفوى الأوربى ذاته.

(٣)

لهذا حاول (شموريه) أن يبدأ من رواد النهضة فى مصر (العطار ١٧٦٦ – ١٨٣٥م) أستاذ الشيخ رفاعه الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣م). وعاد إلى الوثيقة الواعية للجبرتى "عجائب الآثار" فى التعرف على حال الشعر فيما بين (١٦٨٨-١٨٢١م) معلنا أن كتاب للجبرتى : "حفظ لنا صوراً واضحة لحال الشعر فى القرنين السابع والثامن عشر حتى مطلع التاسع عشر.

إذ جاءت معظم الأشعار التى أقتبسها فى شكل القصيدة الكلاسيكية وكان بيتها الأخير فى معظم الأحوال يتضمن التاريخ الذى

كتبت فيه، كذلك اشتمل كتابه على عدد قليل من الموشحات والمزدوجات المكونة من أبيات خمسة على بحر / الرجز والتى تتبع تقفيتها الشكل (أأأأ ب) أو من الرجز المزدوج، وجميعها أشكال ظلت مستعملة إلى بداية القرن العشرين".(٧)

وفى ظنى أن شموريه قد بنى نظريته فى نظام التقفية على هذه الفترة العثمانية، الموجودة بنماذجها فى كتاب الجبرتى ولم يرجع إلى نظام التقفية العربية التى أشرنا إليها من قبل ولقد انطلق شموريه من هذه المقدمة ليصل الى أن الحملة الفرنسية كانت أول اتصال بين الأدب العربى والأدب الفرنسى (فى البداية وإن اعترف أنه كان اتصالا سطحيا. ثم يشير إلى تأثيرات فرنسية وغير فرنسية فى إنشاء العطار يقول : كما أنشأ العطار قصيدة غزلية فى بعض الفرنسيين، تنتهى ببيت يشتمل على كلمتين إيطاليتين وهو :

أول وصلا يقول نونـــــــو   أقول هجرا يقول سى.سى (٨)

أى أنه يبدأ من شكل (الموشحة والمزدوجة والأرجوزة) دون أن يعود لتاريخها فى الأدب العربى كذلك يبدأ من الحملة الفرنسية ويبدأ بالعطار، والطهطاوى وقد وصل إلى أن التجديد المصاحب بتأثيرات فرنسية اتخذ شكلا مقطعيا ثم انفتح على غير اللغة والأدب الفرنسيين من الأنواع الادبية والأوربية مع الاحتفاظ بالشكل المقطعى التراثى فى المسمط والمخمس والموشح مضيفا – إلى ذلك – ارتباط التجديدات فى القرن التاسع عشر بالكنيسة والتبشير والمنافسة بين الكاثوليك والبروتستانت داخل الإرساليات الامريكية والكاثوليكية فى لبنان بخاصة.

ومن ثم ليس عجيبا أن تكون أولى القصائد الحديثة على ما يقرره مارون عبود – موشحا كتبه أحد المعلمين فى كلية الحكمة وهو "شبلى الملاط" وإن هذا الشاعر "الجمال والكبرياء – وقد جاءت هذه القصيدة فى شكل مقطعى، ووصفها مارون عبود بأنها حجر الزاوية الأول فى تطور الشعر العربى الحديث".(٩) ولكننا نجده يشير من قبل – الى ما أنجزه الشيخ حسن العطار (ت ١٨٣٥). من تجديد يسبق هذا التجديد الذى وصفه مارون عبود (شموريه) بأنه حجر الزاوية فى الشعر العربى الحديث لأن شلبى الملاط كتب هذه الموشحة متأثراً بأستاذه "عبد الله البستانى" المولود بعد وفاة الشيخ العطار بعشر سنوات تقريبا (١٨٥٤-١٩٣٠م)

نرى لماذا يصر شموريه على الشكل المقطعى ليكون جوهر التجديد ألا يوجد تجديد فى أشكال أخرى؟ أم لأنه يكرس لإقليمية بغيضة تعزل مصر عن التجديد من ناحية وتضع التجديد التراثى العربى كأنه محطة منسية أو متجاهلة عن التجديد فى العصر الحديث أننا لابد أن نستقرأ المادة الشعرية العربية القديمة والحديثة على السواء لأنه سيعاود الاتجاه الإقليمى نفسه حين يجعل بداية الإحياء على يد الشيخ ناصف البازجى (١٨٠٠ – ١٨٧١م) وهو من مواليد رفاعه الطهطاوى تقريباً (١٨٠١ – ١٨٧٣م) رغم ما ذكره عن الطهطاوى وشيخه العطار من قبل. لأن التجديد الشعرى العربى فى العصر الحديث ارتبط بالنهضة والإحياء على السواء، أى بإحياء ما فى تراثنا من عناصر الديمومة وتطعيمها بما تجاوزنا فيه الحضارة العربية والتى بدأت معنا بالحملة الفرنسية.

ونسى شموريه ما عاناه العرب والمسلمون عامة من الغريب والمغازى، ونسى حذرهم من كل ماهو غير عربى أو غير إسلامى فى

لحظات نهوضهم الحديثة وأنهم استقبلوا الوافد المتسق مع تراثهم، لا كما يقول هو :أنهم جددوا بالجديد الأوروبى التى تشبه المورث التجديدى العربى.

إذ ليس الاتجاه التقليدى أو الاتجاه المجدد سبه فى تاريخ الشعر العربى الحديث لأن القرن التاسع عشر لم يتشكل بين يوم وليلة إنما أخذ يتصارع مع القديم والجديد على حد ساء إذ كانت الحملات الأوروبية والفرنسية والإنجليزية منها بخاصة تحتاج البنية التقليدية للواقع العربى كله ووجب لذلك أن يرى العرب حلا لضعفهم أمام الوافد الغازى وهو الغازى الذى عانى منه فى العصر الوسيط منذ ضعف الخلافة العباسية مراراً بتدخل الجنسيات غير العربية فى الحكم خلال العصر العباسى كله ومروراً بغزو التتار (٦٥٦هـ) وانهيار عاصمة الملك العباسى نهائيا ثم تحمل غزو الحملات الصليبية أثناء العصرين العباسى والمملوكى ثم تحمل غزو حملة نابليون بونابرت (١٧٩٨ – ١٨٠١م) ثم حملة (١٨٠٢م) ثم (١٨٠٧م).

هذا الغزو جعل العربى حذرا من كل ماهو غير عربى سواء كان حاكما أم محكوماً ومن ثم كان تطعيم القصيدة العربية بروح جديدة تتوازى مع الطموح فى إنشاء واقع عربى جديد وكانت الكلاسيكية الجديدة، استجابة لرغبة التجديد. ولما كان هذا التجديد يأتى بفعل عوامل خارجية، فقد كان هناك اتجاهان متوازيان وكان الاتجاه الأوروبى موقوفاً على "الترجمة" عند الرائد الأول رفاعة الطهطاوى، بينما ينتمى بقية شعره لهذه الإحيائية. وامتد ذلك فى شعر البارودى ومعاصرية ثم المدرسة الإحيائية الجديدة طوال القرن التاسع عشر.

فما أن أن أخرجت لنا مدارس (محمد على) المترجمين، وأخرجت لنا دوريات عصر إسماعيل المتلقى الواعى الجديد (وأخرجت لنا

الجامعة الأهلية ومدرسة المعلمين العليا مثقفاً جديداً حتى وجب على القرن العشرين أن يسمح لنا بنهضة جديدة هى ما سمى بعد ذلك بالمذهب الجديد) تقليداً لمصطلح الجديد و (البديع) فى العصر العباسى. وتمييزا له عن مدرسة الإحياء الجديدة التى امتلكها شوقى وحافظ واضرابهما وعلى ما يذهب إليه شموريه.

فقد كانت بداسة هذا الاتجاه الكلاسيكى الجديد على يد ناصف البازجى (١٨٠٠ – ١٨٧١م) فى لبنان ومحمود سامى البارودى (١٨٣٦ – ١٩٠٤م) فى مصر. وكانت القصيدة أكثر الأشكال الشعرية ملائمة للشعر العاملين فى بلاط الحكام، ولدى كبار الرسميين فى الدولة، والعائلات العريقة، ولمن يناصرون الحركات القومية ودعاة الإصلاح الدينى. فحلت بذلك محل سائر الأشكال الشعرية وبلغت ذروة روعتها فى أشعار "أمير شعراء العربية" أحمد شوقى (١٨٦٨ – ١٩٣٢م) ومدرسته فى مصر، ثم فى أشعار خليفته فى الإمارة بشارة الخورى (١٨٩٠ – ١٩٦٨م) فى لبنان ثم فى قصائد الأمير غير المتوج للاتجاه الكلاسيكى الجديد بين شعراء العربية فى عصرنا محمد مهدى الجواهرى (١٩٠٠) فى العراق (١٠).

يضاف إلى ذلك أن هؤلاء الشعراء أنفسهم حاولوا التجديد من خلال أشكال تراثية كالموشحه والمسمط وكتب بعضهم المسرحية الشعرية خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر. بل قلد بعضهم (كأحمد شوقى) خرافات لافونتين) وكتب شعراء للأطفال وترجم قصائد عن الفرنسية.

ويعنى هذا أنهم كانوا متعلقين بالبنية العربية التقليدية وبتيار خفى من التجديد يبرر وجودهم. أمام تيار التحديث فى العالم العربى ويحميهم من رفض السلفيين والتقليديين فى الوقت نفسه.

وكان لابد أن ينشأ جيل جديد يقود التجديد يحمل مصالح مختلفة وكان لابد أن يسير تيار التجديد بطيئا ومتدرجا ومطردا ومع صراع مرير مع المدرسة التى سبقته، ومع رموزها، فى الأدب والنقد. ولهذا كان النصف الأول من القرن العشرين هو مرحلة الصراع والتغيير والازدهار لتيار المدرسة الجديدة الرومانسية، فى الأدب والنقد. وزاد هذا التيار رسوخا تدعيم المدارس الجديدة لبعضهما داخل الوطن العربى وخارجه. إذ تدعم التيار الرومانسى فى مصر والشام بخاصة بالمدرسة الرومانسية المهجرية، وبجماعة الغربال الشامية ثم جماعة الديوان المصرية، وما تلاها من جيل رومانسى منفتح على يد أحمد ذكى أبى شادى ومجلة أبولو. وما أنتشر فى أرجاء العالم العربى من تيارات مساعدة فى السودان وتونس والعراق ورموزه المجردة بخاصة وإنما انفتح أكثر على الشعر فى العلم المعاصر له، وقرأ بلغة أجنبية سهلت عليه الاستفادة من (الغرب) فى أشكاله الشعرية المختلفة عن الشكل الشعرى السائد آنذاك.

هكذا يتشكل القرن التاسع عشر. انتصارات وهزائم عسكرية، تقدم علمى وأدبى وتدخل أجنبى متابعة لمنجزات الحضارة الغربية المتقدمة، ووقوع تحت احتلالها العسكرى وحكومة علوية، تتراوح بين القوة والضعف فى خلفاء محمد على إذ نجد فارقا بين قوة محمد على وإسماعيل وضعف عباس الأول ومحمد توفيق فى القرن التاسع عشر. كما نجد روح الثورة ضد الجهل والجمود ونجد روح اليأس والخمول فى

الوقت نفسه وهذه المزاوجات أخرجت لنا ثنائية القرن التاسع عشر فى كل الاتجاهات وهى ثنائية تبدأ من ثنائية الحاكم والمحكوم وثنائية لغتها. وتنتهى بثنائية (الموروث المنقطع – والرغبة فى أحيائه) و (الوفد الغاى وما فيه من تقدم تحتاجه وسيطرة نحاربها).

فإذا قلنا عن القرن التاسع عشر إنه قرن أعرج، كنا صائبين وإن قلنا : إنه قرن الثنائيات فى كل شئ كنا على صواب، وقد كشف الأدب العربى فى هذا القرن هذه الثنائيات لأنه مرآة صادقة لهذه التحولات التى انتهت بسيادة التجديدات الوافدة، ونقهقر المدرسة التقليدية. ومزاوجة المدرسة الإحيائية (من البارودى إلى شوقى) بين الجديد والموروث، مما مهد للقرن العشرين مساحة هائلة من تقبل كل جديد مهما كان– بعد ذلك– دون حساسة من الغريب.

لا يمكن تحديد اليوم الذى بدأ فيه العصر الحديث فى مصر كما لا نستطيع أن نحدد النص الحداثى الأول فالعصور لا تبدأ بيوم محدد كالتقويم الشمسى، إنما تأخذ فترات طويلة من التحضير والتخمر والصراع الاجتماعى والسياسى والفكرى وربما يبدأ حدث فى يوم محدد يكون تتويجا لعشرات السنين من المحاولات وربما وصل إلينا نص شعرى حداثى يكون مسبوقا بغيره ولم تتح الظروف الذاتية أو الموضوعية للنص الأسبق أن يسبق الى الناس، فيتغلب النص التالى بدون وجه حق ويصور لنا أنه السابق وهو لا حق فى الحقيقة.

لهذا يجتهد بعض المؤرخين فى جعل العصر الحديث مبكرا – فى مصر– فيبدأون العصر الحديث بدخول الاحتلال التركى، مستندين الى أنه

كان متقدما ومحدثا بالقياس لدولة المماليك التى اهتمت بالحرب والعرش وكان الأتراك آنذاك متقدمين بالقياس لنا فقد دخلوا عصر النهضة الحديث قبلنا.

وكان يمكن أن ينجح هذا الأفتراض لو أن الأتراك حدثوا مصر ونقلوها بعيدا عن غياهب العصور الوسطى المملوكية. فقد أبقوا مصر على ما هى عليه من تخلف وزادوا عليه تخلفا آخر بأخذهم المهرة والممتازين من أصحاب المهن والمهارات العلمية والنظرية الى تركيا لتدعم بها نهضتها التركية تحت مظلة الاستفادة من الخبرة التركية، فعطلت النمو الحضارى لمصر مدة أربعة قرون تقريبا لم تتقدم مصر – فيها – شبرا واحدا فى أى مجال باستثناء المجال الشعبى.

صحيح أن هؤلاء المصريين قد بادروا الى بلادهم بعد أن رأوا تركيا المتقدمة، إلا أنهم لم يضيفوا جديدا لمصر، بل شكلوا من أنفسهم شريحة اجتماعية متميزة، تستمد سطوتها من الوجود التركى فى السلوك اليومى لهؤلاء ومن على شاكلتهم.

توازى ذلك مع محاولة الأتراك فرض لغتهم على المعاملات الرسمية، وقد أثر ذلك فى الأسر الأرستقراطية المصرية المصرية صاحبة المصلحة فى بقاء الأتراك، حيث سادت التركية لغتهم الرسمية والخاصة وأصبحت التركية (والفارسية أيضا) من علامات الرقى لدى هذه الطبقة (ورثة المماليك) وكان الجو السياسى قد مهد لذلك أثناء عصر المماليك فلم يكن لسانهم عربيا إلا فى الصلاة.

ولم يكن الحكام المماليك حريصين على تعليم هذا الشعب عربيته ليظل ثابتا لهم بدون هوية خاصة إذ اللغة هى مفتاح التعليم والرقى والتحضر.

مما أدى إلى انحصار التعليم فى الكتاتيب والأزهر الشريف. أما الآخرون فكان التعليم الخاص فى البيوت هو سبيلهم، ترفعا عن مشاركة الشعب فى طريق تعليمه. فنشأ نوعان من المتعلمين :-
الأول الأزهريون ومن شاكهم والثانى المتتركون. وبالتالى ساد وسط الناس بعامة الثقافة الشعبية بكل سلبياتها، وإيجابياتها وكان لابد من نشوء جيل جديد ذو ملامح خاصة مختلفة ليفتح المجال للموجة الحضارية المعاصرة.
ولم تتحول مصر – فى هذه الفترة الطويلة – عما أنجزته فى العصر المملوكى ولهذا لا نعد الغزو التركى لبلادنا تحديثا بل وهو تعويق حقيقى لنهضتها.

لأن المرافق والمؤسسات والعلاقات الاجتماعية لم تتطور نحو أى نموذج أكثر تقدما. وبالتالى أخذت مصر مراحل فى تطورها السياسى والاجتماعى والفكرى حتى دخلت طور الحداثة، بصرف النظر عن الحداثة الأوروبية التى كانت قد بدأت فى هذه الأوقات فى طور جديد أكثر تقدما عن ذى قبل ومهما أدعى المناصرون للترك بأنهم حموا العالم الأوربى والإسلامى من أوربا فقد سلموه لأوروبا ضعيفا بعد ذلك.

ورغم هذه الانقسامات لم يحدث التصادم الحضارى، فقد ذوب الإسلام المشاعر العدائية التى كانت يحسها المصريون تجاه المحتلين وبالتالى تعطل الصدام الحضارى الذى يفجر الشعور بالغيرية الانفصالية هى بداية الصدام الحضارى ولهذا يمكن وصفها بأنها بداية الدخول الى

العصر الحديث عصر الدول و القوميات السياسية المستقلة وهى تسبق الصدام الحضارى الأكبر مع الحملة الفرنسية (١٧٩٨ - ١٨٠١م) ثم ضد الأنجليز (١٨٠٧م).

لذلك تعد الفترة المحصورة بين (١٧٧٠ – ١٨٠٥م) فترة نمو الوعى بالذات القومية والاستقلال عن الآخرين وكان قائد هذه الجموع – بالتالى – هو القادر على قيادته نحو (العالم الحديث) فأعلن الشعب المصرى رفضه للهيمنة التركية (المهزومة) والهيمنة المملوكية (الفاسدة الضعيفة) وتوج (محمد على) واليا على (مصر) بأمر زعماء الحركة الشعبية أصحاب القدرة على قيادة هذا الشعب، وهو الذى تخلص من هؤلاء المماليك فى مذبحة (القلعة) الشهيرة (١٨١١م) أى بعد حوالى ست سنوات من حكمة لأنه أحس أنهم يشدون الواقع إلى حياة إقطاعية عسكرية تقليدية وشعر أنهم سيطيحون به لتحقيق ذلك.

وهذا ما ساعد (محمد على) على تخطيط مشروع النهضة وفق ما رآه فى النموذج الفرنسى، ويشهد التاريخ "لمحمد على" أنه وسع من رؤيته فاستفاد من أوروبا كلها ولم يقتصر على ثقافة أو علم، وكانت إصلاحاته هى بداية التحديث الفعلى فقد أنشأ أدوات التحديث من مؤسسات ومعامل وزراعات وتعليم .....الخ.

ولولاها لأصبح التحديث مجرد أمنيات وبعد عام (١٨٢٦م) بداية العصر الحديث فى مصر وهو عام إرسال البعثات من طلاب (الأزهر) إلى (أوروبا) المتحضرة. وهم العائدون بعد ذلك لبناء النهضة العربية الحديثة.

هذا هو تاريخ بداية العصر الحديث فى مصر الذى أخذ مرحلة تخمر (وعى قومى) (١٧٧٠-١٨٠٥م) ثم مرحلة نشوؤ حضارى بالتخلص من حكم الترك بطرد الوالى العثمانى ثم القضاء على المماليك (١٨٠٥-١٨١١م) وأصبح الوطن متحدا تحت قيادة واحدة مباشرة استمرت فى التحديث والتحضير والتطوير من (١٨١١-١٨٤٠م) عام سقوط مشروع "محمد على" كله بمعاهدة لندن وتجميد منجزاته من (١٨٤٠م) الى ايقاظها فى عصر إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩م).

وتمجدها مرة أخرى فى عصر توفيق الذى شهد هزيمة الجيشس والثورة العرابية (١٨٨١م) واحتلال مصر (١٨٨٢م).

ومن هنا تنشأ فكرة التحيث وما يصاحبها من إبداع فى الفكر والثقافة والفن الأدب ونفسر لماذا كانت مصر موئلا للأدباء العرب ولماذا تحولت القاهرة لمركز ثقافى لهم خلال القرن التالى.

ولا تزال الفترة ما بين (١٨٠٥-١٨٨١م) تمثل فترة التخلق والتحضير لظهور القصيدة العربية الحديثة وقد شهدت هذه الفترة شعراء كثيرين منهم من أخرج ديوانا فى حياته – أو أخرج له بعد وفاته – ومنهم من كتب ولم ينشر أو كتي ونشر بعض القصائد التى تمثل ديوانا ومنهم من نشر لهم أصحاب كتب التاريخ (كالجبرتى) أو المجلات والجرائد التى ظهرت بعد مطبعة بولاق بصرف النظر عن الدواوين المخطوطة التى لم تخرج حتى الآن الى حيز الطباعة أو التى طبعت على (الحجر) أو (البالوطة) إذ كلها تتساوى فى ندرة وصولها إلينا.

وبالتالى يكون التاريخ الأدبى والتصنيف النقدى قائما على ما وصل إلينا مطبوعا أو متفرقا فى كتب التاريخ أو المؤلفات النثرية الأخرى. ولهذا لابد لمن يريد استيعاب خصائص هذه المرحلة أن يجهد نفسه فى إحياء المخطوطات وتحقيقها وجمع ما تفرق فى الكتب النثرية الخاصة بصاحب الشعر (كالطهطاوى)أو المؤلفة عن الآخرين (كالجبرتى) ومن ثم يجب تصنيف هذه الأشعار فى شكل دواوين أو مجموعات أو مختارات لتصحيح مفاهيمنا وأحكامنا عن هذه المرحلة.

وتحمل الدوريات – فى هذه الفترة – كما هائلا من القصائد المختلفة لمعروفين ومغمورين بل لأشخاص نشروا لمرة واحدة فى مناسبة خاصة.

وقد قام مجموعة من الباحثين بدراسات واستطلاعات فى هذا الشأن منهم "أحمد الخطيب" فى رسالته للدكتوراه بعنوان "الشعر فى كتب الجبرتى التاريخية" كما قدم طه وادى مؤلفه الكبير الشعر والشعراء المجهولون فى القرآن التاسع عشر ويعد هذا المؤلف محصلة لرحلة طويلة مع الشعر العربى الحديث فى القرن التاسع عشر، بالإضافة الى جمعه لديوان الطهطاوى وتعد هذه المحاولات إضافة لدراسات سابقة بدأها عباس محمود العقاد فى كتابه "شعراء" مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى وتبعه بعد ذلك "عبد المحسن طه بدر" فى رسالته للماجستير تطور الشعر العربى الحديث فى مصر.

وتعطى هذه الكتابات نتائج مختلفة تحتاج لمن يصل بينها بحيث يستخلص خصائص الشعر العربى الحديث فى مصر خاصة فى تلك الفترة الممتدة من بداية القرن التاسع عشر حتى ثورة عرابى.

ولا نستطيع أن نضع حدودا فاصلة بين مرحلة وأخرى فى تاريخ الشعر الحديث بل هى تقريبية لأن شعراء هذه المرحلة خليط من أصحاب الصنعة الشعرية، وأصحاب الحرف والندماء حيث تحول الشاعر إلى (مسل) للآخرين يتوسل مرة بخفة الروح والتظرف والتفكه والمجون والهجاء الساخر والفاحش أحيانا والخمريات ووصف مجالس الشراب والغناء والطرب والمنادمة، ويتوسل الشاعر مرة أخرى بالتصنيع الصوتى الذهنى كما فى البديعيات والصناعيات.

ووظيفة التسلية كانت وراء هذه الأغراض المسلية بصرف النظر عن طبيعة استخدام اللغة فى النص الشعرى ولهذا انعكس تهميش المواطن المصرى على تهميش شاعره وشعره اذ تحول الشعر الى ألاعيب تظهر البراعة والقدرة على الصنعة فى الوقت نفسه (التعبير) عن الذات الخاصة أو القومية وحل محله التعبير عن شكوى الزمان والمشكلات الحادة التى تواجه الشاعر من خلال بعض نماذج قصيدة المدح أو التوسل بالرسول. وأصبحت أغراض كالغزل، والغلاميات، والهجاء تمثل ترويجا للنفس المحيطة التى تقاسى الحرمان أو التى تريد السلوى والتسرى.

ويتحدد الهدف – هنا – حسب موقع الشاعر الاجتماعى بالنسبة للحاكم (شاعرة – نديمة) وبالنسبة للشرائح الاجتماعية الغنية. (المدح وطلب الحوائج والاعتذار) وبالنسبة للشرائح التى ينتمى إليها الشاعر كالأصدقاء والأقرباء، والجيران فنجد الشاعر يتحول الى شاعر مناسبات يهنئ بالعيد أو الصيام أو المواسم الدينية والشعبية، أو المناسبات الاجتماعية مهما كانت تافهة، ونستطيع أن نضع شعر المناسبات السياسية فى المنطق نفسه.

ولا يبتعد هذا الدور الاجتماعى عن مجالس (الشراب والطرب والغناء) التى سادت مصر آنذاك بين الأصدقاء ولم يكسر التسلية إلا بعض الشعراء اللذين تثقفوا ثقافة مختلفة، بأن أضافوا إلى ثقافتهم التقليدية أو الأزهرية ثقافة أوروبية حديثة وكانت شريحة (المترجمين) هم أول من أطلعوا على نماذج مختلفة من الآداب غير العربية والتركية أو الفارسية أو الأوربية وهذا ما نجده عند (صالح مجدى) (وعبد الله فريج) (ورفاعة الطهطاوى) فهم اللذين ترجموا الشعر غير العربى الى العربية، خاصة الأغراض غير الموجودة فى الشعر العربى كالشعر الوطنى (وهو يختلف عن شعر الحماسة والفخر والشعر الذاتى الذى يتحدث عن بعض هموم هؤلاء الشعراء أو عن واقعهم الخاص كما حدث مع "صالح مجدى") فى قصيدته في نقد التدخل الأجنبى ومساوئه.

ويعنى ذلك أن الأغراض الموروثة عن الشعر العربى التقليدى بهتت ولم يبق إلا معالجات ضعيفة فقدت أهميتها بسبب الإهمال اللغوى والأسلوبى الذى قرب مابين لغة الشعر ولغة النثر الفنى وصدق هذا الزعم حين تحولت القصيدة العربية الى امتاع الأذن بصوتيها المتمثلة فى مائة وخمسين نوعا من البديع وعدد كبير من أنواع تطريز القصيدة وتخميسها وتشطيرها....الخ. وإن كانت هذه الأشكال خروجا على عمود الشعر العربى التقليدى من حيث شكل القصيدة.

وتخرج الأراجيز والشعر التعليمى – بالطبع – من هذه الأغراض لأنها كانت تقوم بدور بعيد عن التسرى والتسلية فقد أخذت دوراً جاداً فى حفظ العلوم والفنون والمصطلحات الأمر الذى يبعد شعر التسلية السمعية فى شعر التعلم. وهذا جعل المساحة الذاتية تضيق فى القصائد، لأن (دور

الفرد) فى المجتمع ضاق هو الآخر وانحصر فى أداء العمل اليومى دون مشاركة حقيقية فى إدارة بلاده.

ومن ثم تجنب الشعراء الخوض فيما يجر عليهم لعنة الحاكم ومن ينوب عنه من أصحاب السلطة وأكبرا على تفاصيل الحياة اليومية، وما لا يثير الحاكم من أغراض الشعر التقليدية.
ويكشف هذا الوضع الاجتماعى سر الصبر على القصائد المصنوعة البديعية بمختلف أشكالها وأنواعها إذ كان الشاعر يكتبها على مهل مستخدما علم الحساب والمنطق وبطريقة ذهنية خالصة، تحجب مشاعره وانفعالاته، وكان لابد أن تنفجر هذه المشاعر والانفعالات فى موضوع وشكل آخرين فخرجت فى الغزل والغلاميات وشعر المجون والتهتك والأغانى والخمريات.

وكان لابد أن تكون هذه الأشكال والموضوعات مستورة لأن البنية الأخلاقية للمجتمع المصرى – آنذاك – كانت ترفض أى خروج على حدود الأخلاق المتعارفة. وهذا سر قلة هذه القصائد (فى النشر فقط) حيث نجد الشاعر يضع قليلا منها من أجل إثبات القدرة الشعرية على الخوض فى هذه الموضوعات حتى إن كانت شاذة أو منافية للأخلاق وأهم مثل على ذلك :– (الغزل – بالمذكر).
ويعنى هذا أن المجتمع المغلق والثقافة المغلقة على نفسها لابد أن تدور فى حلقة مفرغة فهى لابد أن تخرج إلى آفاق جديدة متغايرة لتجدد نفسها وترى صورة ذاتها بالمقارنة مع الآخرين وهذا ماحدث لدى الشعراء المثقفين بثقافات أجنبية بينما ظل شعر المشايخ فى مجملهم متجها للماضى المملوكى (العثمانى) باستثناء الشريحة المستنيرة التى تثقف نفسها.

لهذا يحسن أن ندرس شعراء القرن التاسع عشر فى اتجاهاتهم الفنية وليس فى تطورهم التاريخى فقط. لأنهم متداخلون بحكم أعمارهم وسنوات إنتاجهم فالبارودى زعيم الإحياء كتب أنضج شعره بعد هذا التاريخ (١٨٨١م) وهو فى المنفى فى حين شملت المرحلة (١٨٠٥-١٨٨١م) جزءا ليس قليلا من شعره وهو المولود (١٨٣٨م) وإن كانت هذه المرحلة قد استوعبت شعر مجددين مهدوا للبارودى وغيره كالطهطاوى (١٨٧٣م) و (الساعاتى) (١٨٨٠م) فى حين استمر عبد الله فريج الى (١٩٠٥م) والى ما بعد وفاة البارودى بعام فى حين توفى صالح مجدى (١٨٨١م) عام ثورة عرابى.

كل هذا يؤكد تداخل الاتجاهات والمنجزات لأن جذور الإحياء بدات مع بذور النهضة، والوعى القومى وفى حين يضيف الطهطاوى، وصالح مجدى، ومحمود صفوت الساعاتى إضافات تجديدية تغير واقع النص الشعرى الحديث عن شعر العصر العثمانى، ويقف البارودى علما شامخا فى المنفى ليرود مدرسة الأحياء، ويساهم (شوقى) منذ نهايات القرن التاسع عشر فى هذه الظواهر التجديدية التى استوت على يديه فيما بعده، اصبح علما عليها يسابق فيها البارودي، ويتجاوزه دون أن يزحزح البارودى عن ريادته ودون أن ينكر أن جذور التحديد كانت لدى شعراء غير محترفين مثله.

وهذا ما دعا (طه وادى) لتسمية هذه الفترة مرحلة بداية الأحياء. ليوضح أن منطوق القضية التى يدور حولها هو أن البارودى وشوقى وحافظ وغيرهم من شعراء الإحياء لم يأتوا من فراغ.

ليس غريبا أن يحظى عصرا (محمد على) و(إسماعيل) بنصيب الأسد فى هذه الفترة الممتدة حوالى ثلاثة أرباع القرن وأن تتوازى نهضة الشعر مع بقية عناصر النهضة فلم يكن إنشاء مطبعة بولاق (١٨٢٢م) وإخراج جريدة الوقائع المصرية (١٨٢٨م) وإنشاء المدارس والهيئات وإرسال البعثات عبثا فقد شهد عصر محمد على شعر الشيخ حسن العطار وتلميذه رفاعة الطهطاوى "(ونلاحظ أن تلميذه صالح مجدى يكمل هذه السلسلة.

وليس من العجيب أن يشهد عصر (عباس الأول) و(سعيد) وظيفة الشاعر النديم وشعر التسلية وإن كان (سعيد) قد بدأ خطوة مهمة بتعريب الدواوين (١٨٥٧م) وتشجيع كل ما هو عربى واهتم بإصلاح العلاقة بين الحاكم والمحكوم.

ويبقى من حق (إسماعيل) أن يفوز بأكبر نصيب من الشعر الجيد وأن يشهد عصر إنجازات خطيرة دفعت بالمجتمع كله، ثم بالثقافة والأدب كانعكاس لنهضة المجتمع فقد أنشـــأ دار الأوبرا (١٨٦٩م)، ودار الكتب (١٨٧٠م) ودار العلوم (١٨٧٢م) (ويلاحظ استخدام دار) ثم خرجت فى عصره مجموعة من المجلات والجرائد (روضة المدارس (١٨٧٠م) (جريدة الوطن) و(مصر) (١٨٧٧م) والأهرام (١٨٧٨م) الكواكب المصرى (١٨٧٩م) وهى جرائد ساهمت فى ظهور شعر وشعراء جدد.

ولذا شهد عصره شعر المجيدين مثل (صالح مجدى) و(الساعاتى) (على أبو النصر (عبد الله فكرى) و(على الليثى) و(الطوايرانى) (عثمان جلال) و(عبد الله النديم) وغيرهم كثير.

ومن الطبيعى أن يشهد عصر (توفيق) اختناقا ثقافيا وفنيا فقد انتكست الثورة العربية وهزمت مصر أمام مدافع الإنجليز ووقعت تحت الاحتلال بعد ثلاث سنوات من توليه السلطة. ومن ثم كان عصره عصر "التنكيت والتبكيت التى أنشأها عبد الله النديم خطيب الثورة العربية عـــام (١٨٨١م) كما كان عصره عصر إغلاق جريدة الوقائع المصرية.

ويعكس هذا التوازى العلاقة بين الحرية والتفتح على الآخر وبين نهضة الشعر فحرية التعبير قوة إبداعية تدفع بصاحبها إلى إطلاق عقله ومشاعره وخياله بلا حدود، وبالتالى يأتى التجديد والعكس صحيح فمع الإحباط وتكميم الافواه تموت الثقافة والفنون. وهنا نستطيع تفسير الانطلاقة القوية التى أخذها الشعر مع مفتتح القرن العشرين فى عهد عباس حلمى الثانى، ونستطيع تفسير تحول اليأس إلى قوة فى عصره وتحول روح هزيمة عرابى والاحتلال إلى روح وطنى يذيب المجتمع كله فى وحده ضد العدو الداخلى والخارجى.

إذ كان لابد أن يتغير الواقع من حول الشعر أو يتحول الشعر بفعل سمات نفسية وفكرية وفنية خاصة بالشاعر وكان التحول الثانى أقرب إلى حقيقة الواقع المصرى آنذاك. فلم يكن الواقع يتغير إلا برأى واجتهاد الحكام، أو برغبتهم فى إكمال مشاريع أسلافهم أو بتأثيرهم بما يرونه فى أوروبا أو تركيا العثمانية.

وبدأ التغير الثقافى والنفسى على الذين ثقفوا ثقافة أوروبية إلى جانب الثقافة الأزهرية (أو العربية بعيدا عن الأزهر حتى أخرجت المدارس المدنية – فيما بعد – أجيالا لم تتصل بالأزهر وتربت فى مدارس (إسماعيل) وبعض مدارس (توفيق) ثم التحقوا (بدار العلوم)، أو (الألسن)، أو مدرسة (المعلمين العليا)، أو رحلوا إلى (أوروبا). وأثمرت هذه التجربة الثقافية جيلاً أقرب الى الواقع والذات لم تعوقه علوم الأزهر عن مشاركة الواقع فى نهضته وخصامه مع العدو الأجنبى، وعن الاستفادة من الموروث الاوروبى القديم والوسيط والحديث.

وقد تأثر من عمل من الشعراء فى دواوين الحكومة المصرية، وكانت هذه الدواوين منظمة فى مجملها على النمط الأوروبى، مثل دار الكتب والنظارات المختلفة، ولا ننسى العمل بالقصر الملكى والاختلاط بأهله، وساعدت الأصول الارستقراطية لبعض الشعراء على هذه التجديدات اذ لم يكونوا يطمعون أو يخافون.

واستسلم بعض الشعراء لما بداخلهم من مشاعر وأفكار، لأنهم كانوا بعيدين عن الثقافة المنتظمة، ولا ننسى فى هذا السياق أن حرفة "المنادمة" جعلت الشاعر حريصاً على البحث عن جديد، والبحث عما يبهج النفوس والقريب الى الأذهان حتى يردده السامعون، يحفظونه، بالاضافة الى تأثير الغناء، ومشاركة بعض الشعراء فى الثورة العرابية كمجاهدين، أو محمسين أو معلقين عليها، ولم يسكت الشعر منذ هذه اللحظة عن المشاركة فى الواقع المصرى حتى اليوم.

ولاشك فى أن ازدياد ضغط الواقع الاجتماعى السياسى، على الشاعر، وضغط الوظيفة، وخلوص الذات الشاعرة مما يجعلها غير صالحة لنفسها، يدفع بالشعر خطوة نحو التجديد، أو قل نحو المخالفة للسائد فى بداية الأمر، من أجل أثبات التفوق والمجاوزة تمهيداً للدخول الى الجديد والحديث، ولا يتم الجديد بعيداً عن نقطة التفوق والتجاوز هذه، ولا يتم بعيداً عن رؤية نماذج جديدة فى لغات اخرى يبدأ بتقليدها فى البداية، أو بالمراوحة بينها وبين تراثه القديم أو الآنى، حتى يصل – فى النهاية – الى تمثلها والكتابة بروحها.

ولا تتم هذه المراحل بغتة، أو فجأة، بل تأخذ زمناً طويلاً ونستهلك مراحل من ابداع الشاعر ومن عمره، وقد وضح هذا فى شعراء مرحلة (النضوج والتجديد) فقد بدأوا من تراث قديم (جميل) وحاضر شعرى متواضع فلم يجدوا الا شعر قوم ماتوا منذ مئات السنين).

وكانوا صادقين مع انفسهم ومع واقعهم، فتركوا تراثاً ضخماً راسخاً متميزاً، كما وجدوا فى شعر معاصريهم البقية الباقية من روح هذا التراث، وما علق به من ألاعيب العصرين المملوكى والعثمانى، كما وجدوا معظم هذا الشعر فى المدح بأنواعه (المدح / الرثاء / الفخر)، وكان لابد لمن يملك حاسة الشاعر وموهبته وقدراته اللغوية أن يدخل إلى حيز الفعل المجدد.

إحـــــــالات

١-**شموريه الشعر العربى الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠م).**

ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربى القاهرة (١٩٨٦-ص٧.

٢-**محمود مصطفى**، أهدى سبيل إلى علمى الخليل مطبعة محمد على صبيح، القاهرة، الطبعة الخامسة والعشرون، ١٩٨٥م ص ١٤٦

٣-المرجع السابق ص ١٥٢.

٤-المرجع السابق ص ١٥٣.

٥-**ابن رشيق**، العمدة دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت لبنان الطبعة الخامسة ١٩٨٢ تحقيق محى الدين عبد الحميد، جـ١، ص ٣١٠.

٦-المصدر السابق ص ٣١٠-ص٣١١.

٧-**شموريه الشعر العربى الحديث** ص٢٦، ص٢٧.

٨-المرجع السابق ص ٢٧.

٩-المرجع السابق ص ٤١.

١٠-المرجع السابق ص ١٢.

١١-**طه وادى**، الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر، دار المعارف القاهرة ١٩٩٢.

١٢-انظر لمزيد من التفصيلات المهمة : البليوجرافيا الخاصة بدوريات الفترة ما بين (١٨٢٨-١٨٨٢م) والخاصة بالشعراء المكثرين لهذه الفترة نفسها والنصوص المستدركة على أصحاب الدواوين فيها: فى :

أحمد موسى الخطيب الشعر فى الدوريات المصرية (١٨٢٨-١٨٨٢م) توثيق ودراسة، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٨٧م.

فيما بين صفحات (٢٨١-٥١٠). إحـــــالات

١-شموريه الشعر العربى الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠م).
ترجمة شفيع السيد وسعد مصلوح ملتزم الطبع والنشر دار الفكر العربى القاهرة (١٩٨٦-ص٧.

٢-محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمى الخليل مطبعة محمد على صبيح، القاهرة، الطبعة الخامسة والعشرون، ١٩٨٥م ص ١٤٦

٣-المرجع السابق ص ١٥٢.

٤-المرجع السابق ص ١٥٣.

٥-ابن رشيق، العمدة دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت لبنان الطبعة الخامسة ١٩٨٢ تحقيق محى الدين عبد الحميد، جـ١، ص ٣١٠.

٦-المصدر السابق ص ٣١٠-ص٣١١.

٧-شموريه الشعر العربى الحديث ص٢٦، ص٢٧.

٨-المرجع السابق ص ٢٧.

٩-المرجع السابق ص ٤١.

١٠-المرجع السابق ص ١٢.

١١-طه وادى، الشعر والشعراء المجهولون فى القرن التاسع عشر، دار المعارف القاهرة ١٩٩٢.

١٢-انظر لمزيد من التفصيلات المهمة : البليوجرافيا الخاصة بدوريات الفترة ما بين (١٨٢٨-١٨٨٢م) والخاصة بالشعراء المكثرين لهذه الفترة نفسها والنصوص المستدركة على أصحاب الدواوين فيها: فى :

أحمد موسى الخطيب الشعر فى الدوريات المصرية .(١٨٢٨-١٨٨٢م)
توثيق ودراسة، الطبعة الأولى القاهرة ١٩٨٧م.

الفصل الثاني

عوامل التجديد وروافده

(١)

ليس يهم فى دراسة الشعر أن نؤرخ لكتابه ولظروفهم الاجتماعية والنفسية فحسب، لأننا نكون قد دورنا حول النص الشعرى ولم ندخل إليه، فالمقصود أن نصل إلى كيف تطورت القصيدة العربية وكيف نما النص الشعرى من أغراضه العربية المورثة إلى موضوعات جديدة حتمتها الحياة الحديثة؟ وكيف نجدد النص الشعرى فى العصر الحديث ودخل إلى عوالم واشكال شعرية جديدة بل إلى أنواع شعرية جديدة؟

ولابد أن نتساءل – فى هذا السباق – من الروافد التى أمدته بدافع جديد نوع فيها نفسه ونما نموا ذاتيا فى اتجاه النمو التحديثى للحياة العربية والمصرية بخاصة.

وتكون دراسة مضمون الأنواع الشعرية، جزءا من تفهم تطور النص الشعرى العربى إذ يبدو الفيصل بين التجديد وعدم التجديد فى حركة الشكل الشعرى وحركة التشكيل اللغوى والفنى والجمالى للقصيدة العربية. والتعرض هنا للاستقلال النسبى لتطور الفنون بعامة والشعر بخاصة تدفعنا لمعالجة ثلاثة عناصر جوهرية هى :–

- القوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى.
- روافد وعوامل التغير فى الفن والأدب العربيين.
- روافد خاصة بالعصر الحديث.

أما القوانين المتحكمة فى تطور الفن اللغوى العربى فهى مجموعة قوانين صوتية تبدأ من القانون الصوتى العام الى القانون الصرفى الخاص بلغتنا العربية، ثم القانون الموسيقى الذى يتحكم فى تنغيم النص اللغوى العربى ونشير فى هذا السباق إلى أن النقد العربى القديم بجناحيه اللغوى والبلاغى لم يفرق بين النثر والشعر فى النوع الأدبى، إلا بمجموعة من الخصائص التى اختص بها الشعر وهى : الوزن والقافية والضرورات الشعرية.

أما فيما عدا ذلك فما يصلح فى تحليل النص الشعرى يصلح فى تحليل النص النثرى، وقد نفهم هنا : أن اللغويين جمعوا النثر والشعر أما تركيزهم على الشعر فى الاستشهاد، فلأن النص الشعرى كان يمر بمراحل كتابية كثيرة، وعرض ورواية وتمحيص ومراجعة لم يمر بها النص النثرى، كما أن النص الشعرى كان يخضع لإنضباط صارم وفق خصائص الشعر العربى.

ويمكن أن نتفهم أن هناك عناصر متوازية بين النثر والشعر حيث تتوازى الطاقات الصوتية للحروف، ويعوض التجنيس عن الوزن المتوحد وتتوازى السجعات مع القافية - وهكذا فى الفنيين - مما جعل البلاغيين يتعاملون مع المجاوز والمعانى والبديع فى كلا النصين على أنهما حالة واحدة فيستشهدون من النثرى والشعرى على السواء على كل ظاهرة بلاغية ولغوية.

وليتهم فرقوا بين النثرى والشعرى بشئ غير الوزن والقافية، وليتهم فرقوا بين التصوير فى الشعر وبين غيره، لأن موسيقى الصورة

الشعرية كانت ولا تزال جزءا جوهريا فى فهم الشعر، غير الصورة البلاغية التى كانت تعامل على أنها تشكيل لغوى مستقل بذاته سواء أتى فى النثر أو الشعر.

وقد جرى النقاد المتخصصون فى تراثنا على هذه السنن النقدية فى النظر إلى النص الأدبى العربى، وساعدهم على ذلك تقبل العقلية العربية لهذا التكوين حتى أن العرب بعد ترجمة الخطابة والشعر لأرسطو، قد قربوا بين النثرى والشعرى، ولم يباعدوا بل قالوا قولتهم الشهيرة : إن الشعر خطب منظومة أو معقودة والخطبة شعر محلول. وذلك بسبب اهتمامهم بالمضمون، والغرض، والمفهوم، والأخلاق، ومقتضى الحال الذى هو هدف الكتابة فى عرفهم الأدبى والنقدى والاجتماعى أما نفس المبدع فقد توارت خلف النص ولم يشر إليها إلا من حيث تحركها بمثير من الطرب والرغبة والرهبة والشراب والرياضة والحب.

ونظرة لفهرست "الصناعتين" لأبى هلال العسكرى تفصح عن هذه النظرة. كذلك فنظرة للموازنة للآمدى، والوساطة للجر جاتى، ودلائل الإعجاز لعبد القاهر الجر جاتى ولخصائص ابن جنى توضح ذلك الأمر وتؤكده.

أما القانون الصوتى فيشمل الطاقات الصوتية الكامنة فى الحرف، أو المقطع الصوتى وهى طاقة تمثل قدرة الحرف الممكنة على التنغيم وتتوزع هذه الطاقات فى خصائص : الجهر والهمس، الشدة والرخاوة والتفخيم والترقيق، وكلها وغيرها تمكن الحرف من التناغم – أو توضح عدم التناغم – مع الحرف التالى حتى تشكل الكلمة وتدخل فى سياق أعم من دلالتها المفردة.

والقانون الصرفى يتناول هذه الكلمة من حيث بنيتها وتحولاتها الصوتية وحركات حروفها. أى يفسر لنا بنية الكلمة، وبالتالى يوضح لنا إمكانية اتفاقتها مع غيرها من الناحية الصوتية ونلاحظ أن القانون الصرفى مهم جدا فى تفهم نوعية الأصوات المكونة للكلمة ولهذا يفيد – أكثر – فى فهم صوتيات القافية الشعرية و التجنيس النثرى وسجعة.

ويأتى القانون الثالث وهو القانون الموسيقى ليفجر هذه الإمكانيات الصوتية والمصرفية، فى قانون أعم يربط هذه الخصائص الصوتية فى تفهم عام يشمل البيت فى صيغ وزنية، خاصة بالشعر – وصيغ صرفية حرة فى النثر – حتى يكتمل النص الشعرى أو النثرى على السواء.

وهنا نقول أن الشاعر المتنبى – يملك موسيقى شعرية عالية أو أن الطاقة الغنائية فى شعر البحترى أقوى – منها – عند أبى تمام أو أن المقامات تملك تناغما صوتيا أكثر من غيرها من النصوص النثرية وهكذا ولهذا يجب أن نراعى هذه القوانين الثلاثة عند تحليل النص الشعرى العربى على المستوى الصوتى.

وبعد أن تكتمل هذه القوانين الصوتية الممثلة للمستوى الصوتى للنص ندخل إلى قوانين إنتاج الدلالة والشكل وهى قوانين تركيبية لن ذوق الشاعر (والكاتب) والمتلقى (والناقد) يتدخل فى عملية التركيب هذه. ويدخل فيها مجموعة القواعد والقوانين الخاصة بإنتاج الدلالة المباشرة منها، والمجازية، والرمزية ويبدأ إنتاج الدلالة – هنا – من الكلمة إلى الجملة، وعندما يخرج التركيب اللغوى ممزوجا بهذه الذائقة الخاصة والعامة يتشكل الشكل الفنى والجمالى للنص.

وهنا نعود إلى اختلاف البحث الحديث عن البحث القديم فى هذا السياق إذ أهم فرق يميز البحث الحديث فى بناء الجملة عن البحث العربى يمكن فى أن الجهد العربى دار حول محور نظرية العامل "بينما يضع البحث الحديث هدفه فى دراسة التركيب الشكلى لعناصر الجملة، وسيلة للتعبير عن معنى، وم ثم يعد المعنى عنصرا مهما فى دراسة بناء الجملة.... إن علم اللغة الحديث يدرس التركيب واصفا له وحللا له فى اللغة الواحدة أو مقارنا إياه فى المجموعة اللغوية.(١)

وهنا يمتزج المستوى الصرفى بالمستوى الدلالى والمجازى، ويستعين الشاعر بكل التقنيات القادرة على تشكيل النص كما يود أن يراه. فيطمعه بشكل سردى أو تقنيات درامية وله أن يستعين بأى وسيلة فنية أو جمالية تخرج التشكيل الشعرى (او النثرى) كما يشاء المبدع معبرا عن نفسه، أو جماعته، عن ماضيه أو حاضره أو مستقبله عن وطنه أو عن أوطان أخرى.

وتكون دراسة الشكل – عند – ذلك دراسة للنص الشعرى فى جوهر ويكون المنهج التحليلى مناسبا لفك هذه التراكيب والقوانين ويستعين المنهج التحليلى بما يشاء من العلوم والنظريات التى تعينه على فهم هذه العناصر المكونة للنص وفهم وظائفها ودورها فى تشكيل النص وللمحلل (الناقد) أن يستعين بعلوم اللغة، والنحو، والموسيقى والعروض، والبلاغة، وغيرها من العلوم الأخرى والحديثة كعلم النفس والاجتماع والتاريخ لتحليل البنية النصية فى دوائرها المتداخلة وعناصرها الممزوجة.

وتساعد لغتنا العربية الناقد واللغوى والبلاغى، بتكوينها وقابليتها للخضوع لهذه القوانين. ولهذا فالمنهج التحليلى أكثر إفادة فى تحليل النص الشعرى العربى بخاصة.

والتجديد الشعرى ظاهرة مستمرة، لأنها مرتبطة بنتاج إنسان متغير فى نفسه وجسمه وواقعه وزمانه ويخضع نتاج هذا الإنسان المتغير لمتغيرات صاحبه (المبدع والمتلقى) على السواء. آخذين – فى حسابنا – قابلية الأدب العربى لهذا التغيير بسبب تحركه بين البلدان المتعددة والأجناس المختلفة عنه، طوال حياته منذ فتوح البلدان وحتى الآن.

(٢)

التجديد ظاهرة إنسانية فى كل نتاجه، وتأتى رغبة التجديد فى الإنسان المبدع، رغبة ملحة، وجوهرية لأنها وسيلته فى الاستمرار والتفرد والتميز. والشاعر هنا – كغيره من المبدعين – يعد طليعة من طلائع تغيير الواقع الثقافى والفكرى والفنى، فى مجتمعه وربما يسبق التجديد الأدبى تجديدات فى مناحى أخرى فى الواقع المحيط بالشاعر. والشعر أكثر الأنواع الأدبية فى التجديد لأن التراث الضخم لهذا الشاعر يمكنه من معرفة الأصيل من الزائف والجوهرى من الثانوى.

وينقسم الشعراء فى هذا الاتجاه إلى شعراء أصلاء يبين معهم الموقف من الذات والتراث والواقع (وشعراء أصلا يفكرون بهذا التراث) بتحويل عناصره إلى عناصر شعرية لا تلغى خصوصية الفرد وإن كانت تحافظ على الجماعة – (والشعراء أصلاء يبحثون عن تراث بديل) يقدمون تراثهم وواقعهم من خلال ذواتهم الحساسة الرهيفة المتطلعة أبدا إلى التجديد والتفرد والخصوصية (وشعراء أصلاء يتجادلون مع التراث ويعيدون إنتاج تراثهم من خلال منظور تاريخى يعيد صياغة الذات والواقع فى آن.

أما الشعراء المزيفون السطحيون فإنهم لا يجيدون مهما تكون حججهم، وأشكال إنتاجهم الأدبى لأنهم ينفصلون عن تراثهم، وواقعهم فى آن. كما تغيب ذواتهم فى نراعاة مقتضى الحال، ولهذا نجد الشعراء الحقيقيين الأصلاء ذوى حس شعبى بالضرورة ولهم دورهم السياسى والاجتماعى فى مجتمعهم. كما يكون لهم حضور خاص بصرف النظر عن مخالفتهم للسائد والمألوف أو عدم اختلافهم معه. والمجددون يكونون استثناء للقاعدة المتعارف عليها فى واقعهم لأن التجديد كله حاله استثنائة فى زمانها، تتحول بعد ذلك إلى حقيقة سائدة ويكون عليهم – لذلك – تحمل آلام التجديد والريادة والرفض.

وهناك حالات استثنائية كثيرة تنقل صاحب النص (والنص) إلى حاله إستثنائية وتجعل من نص متميزا عن غيره من النصوص وهذه العوامل هى :

-العقيدة (الفلسفة الخلقية، الدين، الإيديولوجية).

*الغناء والموسيقى.*الحب. *الحرب.*المنفى، والسجن، والهجرة.

-الخمر.
-الترجمة وقوانين الموازنة والمقارنة مع الآداب الأخرى.
-نظرية الأدب السائدة (موقفها من التراث والواقع والذات).

وهذه العوامل موجودة لدى كل الشعوب وفى كل مرحلة تاريخية والفارق فى سيادة عنصر أو عامل من هذه العوامل ومدى تأثيره على العوامل الأخرى.

أولا : العقيدة :

أما العقيدة.. فهى لا تقتصر على الدين السماوى بل تشمل الدين السماوى والأديان غير السماوية، والمذاهب، والملل، والنحل، التى تتفرغ عن فهم الإنسان لهذه الأديان ولهذا فالوثنية لها دياناتها، وعباد المادة لهم دياناتهم وخطورة هذه العقائد أنها تحدد للمجتمع البشرى فلسفة أخلاقية، تسود الواقع وتسيطر على حركة الإنسان فيه وتتأثر الإبداعات والنتاجات بهذه العقائد، والفلسفات المادية منها والمثالية، فى نمط الإنتاج الثقافى والفكرى والفنى والأدبى.

لأنها تحدد للمبدع وللملتقى على السواء المحلل له، والمحرم ونلاحظ أن إرتقاء العقائد والأديان والفلسفات الخلقية ينقلها من التحكم العاطفى إلى التحكم العقلى، وكما يزداد العقل سطوة زادت حياة الإنسان نظاما، لذلك انتقل الإبداع البشرى من الأسطورة بجميع أنواعها إلى الملحمة، إلى الدراما، ثم إلى الغناء الشعرى. ذلك أن البطولة كانت فى الأولى للآلهة التى على صفات البشر، وكانت فى الثانية أمام البطل نصف الإله مع بقية الأبطال أنصاف الآلهة إلى البطل الإنسان المقهور أما إله

القدر أما فى الغناء الشعرى فالبطل واحد هو الشاعر الذى يتغنى بنفسه، وبحبه، وحياته وقد يبتهل إلى الآلهة.

ولكن لم يقف تأثير العقيدة والعقل والعاطفة عند هذا الحد التاريخى المتدرج. فبعد هذه المرحلة الطويلة التى تقدر بآلاف السنين ظلت كل هذه الأنواع الادبية تخدم المجتمع وظلت تخدم العقيدة فى الوقت نفسه فقد كانت هذه الانواع الادبية لا تفرق بين أدب شعبى وأدب رسمى، لأنها واصلت فيما بينها وبين البدع رحلة تفسير الحياة والكون والإنسان، وكانت هى النص المعتمد لدى الإنسان عند الاحتكام إلى قانون أو قاعدة لتسير الأمور والحكم على السلوك.

الأمر الذى أعطى المبدع فى هذه الأونة صفات المتقن والمشرع والحكيم. لذا كان الكهنة فى المعابد القديمة يقومون بهذا الإبداع وبغيره من الانواع الفنية كالتمثيل والوعظ فى المعابد القديمة يقومون بهذا الإبداع وبغيره من الانواع الفنية كالتمثيل والوعظ والتربية الأخلاقية بهذا السد الأدبى الفنى. ولم يكن من الغريب أن يقوم الشاعر العربى بعد ذلك بدور المشرع والمتقن لسلوك واقعة وقبيلته، فالشعر سجل العرب الذى يحتكمون إليه، وللشاعر لعنه تؤذى من يريده بسوء لأنه يتصل بالجن والعلم الخفى ففيه أسرار علوية أعطته قداسة الكاهن القديم.

ويظل الشعر علاقه لغوية تصوغ حكمة البشر وأحلامهم ويظل الشاعر متميزا على غيره لأنه يخلق موسيقى، وصورا شعرية ليست فى لغة الإنسان العادى وهنا نلمح أثر "العقيدة" على الشعر والشاعر بخاصة.

وعندما حلت الأيديولوجيا فى بعض المجتمعات محل العقيدة وشكلت هى المقياس العقائدى والخلقى وتحول الفن بعامة والأدب بخاصة إلى خدمة الأيديولوجيا، ولكن هؤلاء الأيديولوجيين استثنوا الشعر من الإلتزام بعقائدهم لما يتميز به الشعر بخاصة من قدرة على الحلم واستباق الزمان والمكان والتنبؤ بما سوف يأتى.

فرغم التزام الشاعر – من ناحيته – بقضايا واقعة فإنه كان حرا فى استخدام أدواته ولعل هذه الخاصية هى التى تفسر لنا استمرار الشعر فى كل الأزمنة والأمكنة لدى كل شعوب البشر، ولانه ألصق بالطبيعة البشرية التى تحمل من المشاعر والأفكار ما تعجز لغة أى جماعة عنه وعند هذه الحال يملك الشاعر القدرة على تجديد اللغة والشعر يملك القدرة على تحويل هذه المشاعر والأفكار إلى غناء موزون بموسيقى الشعر.

ثانيا : الموسيقى والغناء :

أما الموسيقى والغناء فهى من وسائل تطوير الشعر بخاصة فهى (الموسيقى) القادرة على تطوير المعجم، والأوزان والقوافى والموضوعات فلها قدرة على ترقيق الصوت اللغوى وما يترتب عليه من تركيبات الكلمة والوزن والقوافى إذ هى خصيصة صوتية (عضوية) فى جهازى الأسماع والإستماع وهى ذات خصائص فيزيائية تتصل بأعضاء إنسانية ووسيط هوائى وذبذبات يمكن قياسها علميا.

وتتغلب الموسيقى على الذوق الشعرى السائد، إذ تجذبه إلى مجالات جديدة للتعبير عن الذات والعقيدة والوطن والإنسان بشكل عام، فهى صوت، وآلة صوتية، وعضو إنسانى يؤدى، وعضو إنسانى يتلقى. فتطويرها يساهم فى تطوير وتجديد الأداء الإنسانى، والاستقبال الإنسانى

والذائقة المشتركة بينهما والأدوات الوسيطة والكلمة التى تؤدى إذ يحولها إلى كلمة موسيقية تتخلص. من كل عقبة فى طريق الأداء الصوتى والنغمى.

ثالثا : الحب :

أما الحب، فهو المحرك الأولى، الذى كانت له الصدارة فى القصيدة العربية القديمة غالبا ما كانت فى حب المكان والتغزل فى المرآة أو فى محاولة نسيانها كما كان الجب متحركا لأوليا للمدح (الآخر) أو حب الذات بالفخر بما بها من صفات طيبة كالشجاعة والشاعرية وإخافة العدو....الخ.

ولهذا كان الحب وراء بعض الأغراض الشعرية ولايزال فهو وراء أغراض المدح والغزل (والنسيب)، الفخر، الحماسة، والرثاء وهى أغراض عربية أصيلة تحورت فيما بعد ونمت وكبرت واتخذت لنفسها أشكالا متعدد ومختلفة فمن غرض جزئى فى مقدمة القصيدة إلى غرض عام صريح وعذرى سردى أو مجرد عبارات متناثرة فى النص الشعرى.

وهذا الحب وراء التجديد منذ أن حول عمر بن أبى ربيعه القصيدة الغزلية إلى حكاية سردية مليئة بالحوادث المشوقة، لأن هذه الظاهرة الإنسانية تحولت من حب مكان إلى حب الوطن ومن حب إمرأة بعينيها إلى حب الآخرين كلهم بل تحول إلى غرض صوفى رمزى ولا ننسى فى هذا المقام أن المهجر الحديث وما يشبهه (من سجن أو نفى أو أسر) قد كان وراء تطوير موضوع الحب، وطرق معالجته الشعرية حتى

تحولت إلى قصائد خاصة فى تاريخ شعرنا العربى كله. بل هناك قصائد – من هذا النوع – تعد علامات الشعرا لعربى الجيد.

فهناك روميات أبى فراس، وهناك قصائد عنترة، وقصائد المتنبى فى السيفيات، وهناك قصائد هامة فى شعر المهجر وشعر المنفى لدى رواد الإحياء، والرومانسيين، والواقعيين وليس بخاف أن فقدان الحب لا يقل عن التغنى بالحب لا يقل عن التغنى بالحب فكلا المعالجتين تتحدث عن الحب الموجود أو المفتقد، وهو مدعاة إلى السلام والسكينة.

رابعا : الحرب :

وللحرب تاريخ طويل فى تاريخ البشرية، وللحرب تاريخ خاص عند العرب سواء أكانت هذه الحرب بين القبائل العربية أم كانت ضد عدو خارجي، يبدأ من الفرس والروم ويمر بالحروب الصليبية، وحروب التتار وينتهى بالاستعمار الحديث والمعاصر، ولا تزال الحرب قادرة على وضع الإنسان والمجتمع كله فى حالة استثنائية تفجر فى الإنسان كل إمكانيات المواجهة.

وقد أخرجت الحرب أغراضا عربية قديمة، كتحمس الجنود، ورثاء الشهداء، وهجو الأعداء، والفخر بقوة القبيلة، والتقليل من شأن العدو ثم تحول الأمر إلى احتكاك حضارى ولد أشكالاً شعرية جديدة بتأثير الإطلاع على نصوص الآخر / العدو.

ولا ننسى أن العدو المستعمر حاول أن يفرض لغته وأدبه من خلال استعماره لبلادنا فترات طويلة، وأدخل أدبه فى مناهج تعليمان فأطلعنا على نصوصه ودرسناها وأثرت فينا وأثرنا فيها، فقد نكون قد تأثرنا بالشكل الشعرى الأوربى فى شكل (السوناته) والشعر الحر وقصيدة النثر وتنويع القوافى ولكن الأدب العربى قد آثر فى الآخرين طوال تاريخه الوسيط والحديث فقد كان :

الشعر ذو القافية الواحدة... معروفا لديهم – فلما حاول (ريكورت) تقليد الثقافة العربية جاءت حلوة الموقع، رشيقة الجرس، وخاصة حينما استعمل طرز (الغزل) وحيد القافية الذى استعمله (بلاتن) أيضا وأخذت عنهما، فانتشر فى أوروبا بالنصف الثانى من القرن التاسع عشر بل أن (ريكورت) ذهب إلى أبعد من هذا فأدخل البحور العربية فى الألمانية ونظم فيها ترجمته، فنظم فى الطويل ونظم فى البسيط كم نظم فى غيرهم.(٢)

ويعنى هذا أن الجدل مستمر بين الأشكال السعرية العربية، وغير العربية، مثلما استمر الجدل بين الاستعمار وحركات التحرر– وندخل هنا إلى الرافد الخامس.

<u>خامسا : الترجمة :</u>

كانت الترجمة ولا تزال نافذة يطل منها الأدب العربى كله على آداب الأمم الأخرى، سواء فى لحظات التحدى العسكرى والسياسى أم فى لحظات الاحتكام الحضارى وتبادل المنافع والثقافات.

وقد حظى الشعر العربى باهتمام خاص من أصحابه (العرب) سواء قبل الإسلام و(المسلمين) أو فيما بعد... مما جعل الترجمة وسيطا حضاريا يغذى الشعر العربى بما يراه أصحابه الذين حجبوا عنه ما ترجموه عن شعر اليونان والرومان والفرس والسريان والهنود والحبش والمصريين لاعتزازهم بشكل القصيدة العربية المورث، حيث كان يؤدى أغراض الشعر بهذا الشكل التقليدى.

ثم نهضت أمم كثيرة داخل الإسلام ومازجت بين موروثها والشعر العربى وأضاف المترجمون ما ثقفوه عن كتب النقد والفلسفة غير العربية ومن ثم شهد عصر الترجمة العباسية أهم فترات تطوير القصيدة العربية التقليدية على يد المولدين، بخاصة.

وهذا توقف التجديد فترة طويلة خلال عصور التناحر داخل جسم الدولة العربية الإسلامية وجمدت الأشكال الشعرية الفصيحة وتحول التجديد إلى الشعر الشعبى الشفاهى فما إن نهضت مصر فى عصر (محمد على) حتى نهضت الترجمة وأنشأت لها مدرسة الألن. فترجمت آخر ما وصلت إليه الحضارة الأوروبية وكانت عودة المبعوثين رافدا آخر لهذه الترجمة، حيث ترجم المبعثون وخريجو مدرسة الألسن كثيرا من النصوص الأدبية المختلفة عن الشكل الموروث. خاصة أشكال النشيد الدينى، والنشيد القومى، والنشيد الوطنى، والنشيد المدرسى، والنشد التربوى التعليمى، وكان شكل النشيد – بعامة – جديدا على الأذن العربية، ولكنها تقبلته لأنه ساعدها على تلمس سبيل جديد للحياة – خاصة والمناسبات القومية والرسمية والتعليمية قد زاد بإزدياد النهضة وأصبح الاهتمام بالنشيد دليلا على التقدم الحضارى ورافدا لتطوير الشكل الشعرى العربى.

وبسبب ارتباط النشيد بالإنشاد والغناء كانت المراوحة بين القوافى والروى والأوزان فى النص الشعرى الواحد مدعاة للتجديد وتغير شكل القصيدة والمقطوعة الموروث، لهذا كان رافع الطهطاوى "وأستاذه" الشيخ حسن العطار" بداية لتأثير حركة الترجمة على شكل النص الشعرى العربى، فقد ترجم رفاعة نشيد المارسليز وبعض الأناشيد التعليمية الأخرى ثم أنشأ بعض الشعراء – فيما بعد – أشكالا مثيلة بل كان أدب الأطفال، والشعر منه – بخاصة – أهم مظهر لهذا التجديد، فقد قلد الإحيائيون شعر الأطفال، وخرافات الشعراء لهم.

ونضع – فى المرحلة نفسها – ترجمة الأناشيد الدينية فى لغتنا العربية داخل مدارس الكنيسة العربية، ثم المدارس العربية ثم كانت دراسة الأدب الغربى فى المدارس العالمية ثم الجامعات أكبر أبواب هذه الترجمة فى التأثير والتجديد بالشكل الذى تم خلال النصف الأول من القرن العشرن. إذ ساهم مساهمة فعالة فى التعرف على ما تبدعه الحضارات الأخرى.

سادسا : المنفى والمهجر :

يمثل المنفى والمهجر اغترابا فى حياة الشاعر خارج الوطن، فى حين يمثل السجن عزله وغربه داخل الوطن، وفى كلتا الحالتين يبعد الشاعر عن المتاح والمسيطر من الأشكال الشعرية، ويعيش مع نفسه فى لحظات استثنائية فى حياته تجعله متحررا من قيود الشائع فى الإبداع والنقد ومن ثم يصبح شاعرا فى مناخ ومخصوص ينفعه لتجاوز نفسه واتجاهه الفنى.

فهو خارج الوطن يتجادل مع الأشكال التى يراها لدى الآخر صاحب أرض المنفى والمهجر ولهذا تتفتح الذات الشاعرة وتقدم تجربتها الصافية فى شكل فنى تقترحه هى ليس شرطا أن يتفق مع السائد فى وطنه.

لهذا جدد شعراء مدرسة الإحياء فى شعرهم وفى مذهبهم وهم منفيون خارج الوطن، كما حدث "لرفاعة الطهطاوى" "ومحمود سامى البارودى" "وأحمد شوقى" وغيرهم كما جدد شعراء المهجر فى شعرهم ومذهبهم الفنى وهم ينتقلون بين العواصم العربية والغربية والأمريكية وكانوا طليعة لتجاوز الواقع الشعرى العربى كما فعل "أمين الريحانى" "وجبران خليل جبران" "وأحمد زكى أبو شادى" "وميخائيل نعيمه" "وإيليا أبو ماضى" وغيرهم.

أما السجن فهو يفعل بعض ما يفعله المنفى والمهجر إذ يعيش المسجون حياة استثنائية تجعله يعيش ويحس حياة ومشاعر جديدة وبالتالى يكون المسجون شاعرا فى لحظات استثنائية غير عادية تتوحد فيها رغبات الحصول على الحرية وتغيير شكل الحياة المحيطة به مع رغباته فى تجديد شكل شعره ولغته وهذا ما نكسه – قديما وحديثا – فى قصائد الأسرى والمسجونين على سبيل المثال.

سابعا : الخمر وآداب الشراب :

كانت الخمر – ولاتزال – وسيلة من وسائل الانتقال من الزمان والمكان الآن إلى زمان ومانى يحددهما صاحب الخمر، ولهذا تضع الخمر

صاحبها فى ظروف استثنائية، لا يخضع للقوانين الاجتماعية والموصفات الشائعة فى واقعة، الأمر الذى يجعله يقوله مالا يقول ساعة اتزانه ووعيه الكامل وتكون كلمات صاحب الخمر من قبيل الطرافة والمزاح أحيانا أو من قبيل المخالفة أحيانا أخرى وكثيرا ما تختلط الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية فى رأس المخمور كما يستطيع أن يتجاوز ما يوده وقتما يشاء.

وهنا تفرق بين المخمور وما يقوله لحظة خمره، وبين ما يقوله عن الخمر بعد ما يفيق من تأثيرها وليس غريبا أن يجعل العرب فى شعرهم مكانا فى مقدمة النص الشعرى كمقدمة خمرية وعادة ما يختلط حديث الخمر بحديث البكاء على الطلل والزمن الماضى وحديث الغزل والنسيب ولقد وضع المقدمة الخمرية إشارة لأهميتها الفنية فى تشكيل النص الشعرى.

ونلاحظ أن آداب الشراب الفارسية قد انتقلت إلى هذه القصائد وتحولت فيما بعد عصر صدر الإسلام مع بداية العصر الأموى ومعاقرة بعض الحكام الأمويين للخمر وبإباحة شربه فى القصور الأموية أن نشأت قصائد تحبذ الخمر وتصف سرابها، وآداب معاقرتها.....الخ. فلما أن انتقلت السلطة ليد الفرس فى العصر العباسى عادت آداب الشراب الى الشعر ثانية وعادت الخمريات من جديد تحمى قصة حياة الخمر منذ أن يضع البستانى البذور حتى جنيها وعصرها وتخميرها وتخزينها ثم شربها، وتأثيرها، وكان الشعراء الخلفاء والزناقة هم أكثر الشعراء حديثا فى هذا الشأن.

واستمر الحديث عن الخمر فى شعر العصرين المملوكى والعثمانى كتقليد فنى بصرف النظر عن معاقرة الشاعر للخمر أو عدم معاقرته لها. وتحولت بعد ذلك إلى مشاهد شعرية يحتفى بها الشعراء. ولا ننسى فى هذا المقام خمر المتصوفة أو ما كانوا يسمونها الخمر "الآلهية" التى ظهرت فى شعر عمر الخيام وابن عربى وغيرهما من شعراء التصوف.

ولا تشيع الخمر – رغم تحريمها فى بعض الأحيان – إلا مع جو الاختلاط بين الأمم المختلفة، والديانات المتعددة كما حدث فى العصر العباسى، خاصة ما نقرءوه فى شعر ابى نواس من أسمائها وصفاتها، وكان الخمر قد تحولت على يديه الى بساط أحلام يستعيض به مجد الفرس القديم فى الواقع الإسلامى الجديد. وما ينطبق على أبى نواس ينطبق على غيره من الشعراء فى أى عصر من عصور الأدب العربى القديم والحديث. فإن حديث الخمر ومشاهد وأهداب الشراب لم تنقطع عن القصيدة العربية فى أى عصر من عصورها، الأمر الذى جعلها رافداً من روافد التجديد الشعرى باستمرار، حتى أن الشعراء المسلمين والمتدينين منهم كانوا يقلدون هذه القصائد الخمرية ويعارضونها أحيانا كنوع من رياضة القول وبيان القدرة الشعرية.

وهذا ما حدث بالضبط مع الغزل بالمذكر لأنه تردد فى قصائد الأدب القديم والحديث على السواء، بل فى قصائد بعض الشعراء الشيوخ المتدينين كنوع من التظرف وبيان القدرة الشعرية والفنية بل كان الأمر يتحول لوضع ضمير الغائب أو المخاطب المذكر بدل المؤنث كنوع من إخفاء اسم الحبيب أو صفته بعيداً عن الآخرين.

وتخلص من هذا إلى أن الحكم الأخلاقى على الشعراء، من مجرد شعرهم ليس حكما صحيحا لأن سلوك الشاعر فى النص الشعرى لا ينطبق على حياته وسلوكه فى الحياة، بل يكون احيانا مناقضاً.

ثامناً : نظرية الأدب السائدة :

نظرية الأدب السائدة تعنى الخلفية التى يتحرك من خلالها الشاعر، والناقد على السواء فى أى عصر من العصور إذ من خلال قسم هذه النظرية يتوجه الشاعر الى النص توجيهها مناسباً كما يحلل الناقد النص الشعرى من توجه متعارف عليه مع المتلقي والمبدع على السواء.

ولقد مر الشعر العربى بعدة مراحل استقلت فى البداية حتى عرفت فى المرحلة الأولى بأنها مرحلة عمود الشعر، والحس على مكارم الأخلاق قبل أن تتبنى النظرية العربية نظرية المحاكاة الأرسطية، وقبل أن تتبع نظرية الأدب العربى نظرية الأدب فى العالم المتقدم. فقد مرت بعدة نظريات هى :

المحاكاة : فى الشعرا لتقليدى، وشعر الإحيائية.

التعبيرية : فى الشعر الرومانسى الوجدانى.

الواقعية : الواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية.

كما مر مفهوم الشاعر نفسه بعدة مراحل وعصور، كان يتغير – فيها – من مجرد ملهم يعزف حديث الجن والشياطين إلى الشاعر بعيد صياغة الإنسان والواقع ويشارك فى بناء وطنه.

ويحتاج هذا العنصر بالذات إلى تحليل أكبر لأنه يفيد فى فهم التطور الحادث للشعر فى العصر الحديث كله.

الفصل الثالث

الإحياء وأشكال الشعر الشعبي

حين عادت مدرسة الإحياء إلى العصور المزدهرة فى تاريخ شعرنا العربى اتخذت من شكل النص : العمودى والبديعى والشعبى وسائل لتشكيل النص الشعرى الذى غلبت عليه القصيدة بطبيعة الحال. إلا أن الشعراء قد حافظوا على الأوزان الخليلية، مستخدمين رخصها وضروراتها اللغوية والوزنية التى سمع بها اللغويون والبلاغيون والنقاد فى عصور ما قبل القرن التاسع عشر.

ولم تهمل الذاكرة الإحيائية التجديدات التى طورت النص الشعرى. ولكن لأن وظيفة الشاعر تراجعت فى الحياة العامة ورضى أن يكون (مسلياً) أو (نديماً) أو مجاملاً بالمدح والتهنئة لجأ الشاعر إلى أشكال الفنون الشعرية السبعة، (كما لجأ إلى الصناعات والألاعيب الشعرية الصوتية والبصرية، بجوار الاستمرار المجود فى الأوزان والقوافى والروى الخليلى، مع المحافظة على الأغراض الشعرية التقليدية إلى جانب الأغراض الشعرية المستجدة بفعل تغير العصر، وبروز التحديات الحديثة فى شكل الاستعمار العسكرى طول القرن التاسع عشر.

صحيح اختلف تبويب الدواوين، وظهرت المخترعات الحديثة، وبرزت ذات الشاعر الفرد، وكثرت المنادمة والسخرية والنكتة، ولكن ظل الروح العام يخضع للنموذج العربى العباسى - فى معظمه - ودلل ذلك أن المعارضة الشعرية قد احتلت مكان الصدارة فى المنافسة وإثبات الوجود الشعرى، عند الموازنة بين القديم (النموذج) وبين الحديث (المقلد المتفوق). ولا يخلو ديون شعر إحيائى فى القرن التاسع عشر من المعارضة الشعرية. يضاف إلى ذلك حفاوة شعر الإحياء بالشعر الصوفى والمدائح النبوية التى تحولت لمرتع لطلاب (البديع).

وقد أخذت الأنواع البديعية شكلاً جديداً فى شعر القرن التاسع عشر حتى أننا نجد أحياناً عناية خاصة بالبديع الصوتى والبصرى. فى شكل الأبيات مفرطة الحروف، أو متشابكة الحروف أو متكررة الحروف، فى شتى صنوف التجنيس والتسجيع والطباق والكناية. لذلك خفت المجاز وغلب عليه العلاقات المنطقية الواضحة التى نجد فيها - طرفى الاستعارة أو التشبيه. واضحين، كالعلاقات المنطقية المبررة. ومن ثم غلب التشبيه بكل أنواعه والاستعارة التمثيلية والمجاز المرسل والكناية. لأنها تخدم فى مجملها (وضوح الدلالة) أو ما نسميه النصوع الكلاسيكى فى العبارة. وتتراجع - بالقطع - صور الاستعارة التصريحية والمكنية لأنها تساعد على تداخل العوالم.

وينبع هذا الفهم، من موروث تقليدى، ومن فكر مجتمع محافظ، يضع الطبقات الاجتماعية فى مستويات متراتبة طيال الوقت. وما يساعد على هذه البراركية من صور العروض أو المجاز يدخل فى حسبان نظرية الأدب السائدة. بينما يتعامل المجتمع نفسه مع الأشكال الاستعارية المنفلتة

بحذر مثلها مثل الأشكال الشعبية المرادفة – لديه – للفكاهة والتسلية. وكان فن الشعب فى مرتبة أدنى من مرتبة فن النخبة القادرة على القراءة والكتابة بالفصحى والمتمرسة بتاريخها الشعرى والبلاغى والنقدى.

ولهذا يأخذ الشاعر مقاماً وسط عصره، ووسط شعراء مدرسته من موقعه الطبقى من ناحية (فارس، مثقف، نبيل) ومن جدية شعره (الأغراض المحافظة والحديثة). بينما يقع شعراء الفكاهة والتسلية فى موضع أقل لأن وضعهم الاجتماعى جعلهم أقل. على الرغم من أنهم يمارسون وظيفة الشاعر الجاد (المادح، الراثى، الهاجى) إلا أن شعر المناسبة يغلب عليهم، لارتباطه بمستوى اجتماعى، وبمستوى وظيفى لدى الحاكم أو من طبقة الحاكم. وغلب المكون التقليدى على غالبية الناس بما فيهم الشعراء بسبب الظروف الصعبة التى عاشتها مصر خلال قرن الحروب والاستعمار، أعنى القرن التاسع عشر. وقد حدد عبد المحسن طه بدر (سمات العصر الرئيسية القائمة على الانفصال بين الحاكم والمحكوم، وانفصال الناس عن الحياة، والثقافة الشكلية البعيدة عن الواقع....)(١).

ولا ننسى أن هذا القرن جاء بعد انغلاق عدة قرون. بل إن المقاومة الشعبية التى استيقظت فى نضال المصريين ضد الحملة الفرنسية وضد حملة فريزر أسكتها محمد على وقضى على الزعامة الشعبية. وعاد المصريون مرة أخرى غلى السكـون حتى وضـع الاحتلال البريطـانى (١٨٨٢) وهو الاحتلال الذى أخمد ثورة عرابى. واستمر يأس المصريين حتى ظهور زعامة شعبية جديدة مع حكم عباس حلمى الثانى.

1-عبد المحسن طه بدر، التطور والتجديد فى الشعر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص٢١.

وهذه الحالة – بلا شك – تساعد على الاستسلام للتراث من ناحية (ثقافى – دينى) والاستسلام للمتع السريعة فى الفنون والآداب الشعبية أولاً ثم الرسمية المرتبطة بالكتابة والنشر. ينطبق هذا على العامى من الشعب، وعلى المتعلم (بالكتاتيب، أو بالأزهر، أو فى المدارس الحديثة) ويلاحظ فى هذا السياق أن الثقافة الغربية ارتبطت أكثر بالمسيحين من أبناء الوطن ومن المهاجرين من الشام بسبب الاضطهاد العثمانى.

لقد سيطرت العلاقات الشكلية والمنطقية على هذا القرن. كما شاب نصفه الأول جمود فى حركة الشعر وخيال الشعراء حتى أن عباس محمود العقاد يبدأ كتابه المهم بعهد إسماعيل (١) ويرى عبد المحسن بدر أن النصف الأول من القرن التاسع عشر زمن جامد وشعر جامد جاف شكلى أغفل فيه الشاعر المدح السياسى والاجتماعى وسجل حوادث تافهة وابتعد عن السياسة واعتنى بغير ما يبعث الحياة فى النص الشعرى يقول : (لم يكن الشاعر يهتم فى قليل أو كثير بأن يوصل إلى القارئ بشعره معنى من المعانى. وإنما اعتمد على مهارة شكلية تتجه فى ناحية من نواحيها إلى إبراز مقدرة الشاعر فى تقليد النماذج القديمة تقليداً مباشراً يتمثل فيما سمى فى هذه الفترة بالتضمين أو التشطير أو التخميس أو المعارضة. ويعتمد فى النواحى الأخرى على تعقيد الصياغة تعقيداً شديداً.."(٢) كذلك فى بقية الفنون والصناعيات الشعرية البديعية.

1- عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٢- ص٧.

2- عبد المحسن بدر، السابق، ص ١٢٢.

وكما يصف العقاد شعر وذوق هذه الفترة (أنهم كانوا يعتقدون أن الشاعرية هى اللياقة وذراية اللسان، لأنها قبل كل شئ صناعة كلام وتنميق ألفاظ، وبراعة فى المساجلة والإفحام"(1) بالإضافة إلى حساب الجمل وتنميق الرسائل، والتلاعب بالأصوات والعلاقات.

ونلاحظ أن الشعراء كلما بعدوا عن التكلف والكشلية والألاعيب اللفظية، التحموا أكثر بالحياة، والتحموا أكثر بالنص فيتحول النص الشعرى فى حياتهم لمعبر مصور تبرز فيه آلامهم وأحلامهم وذائقتهم. ويتضح هنا الفرق بين من تكونت ذائقتهم تكويناً شعبياً – فمالوا للأشكال الشعبية والتسلى أو التسرى بالشعر أو مالوا – فيه – إلى الحكمة والاتصال بالآخرين وبين من تكونت ذائقتهم تكوناً دينياً تقليدياً اهتم فيه باللغة والشكل الشعرى العربى الموروث، وأدخل فيه بعض التعديلات العصرية، وأخير بين من تشكلت ذائقتهم بفعل الثقافة الأوروبية أو التركية الفارسية ممزوجة بذائقة عربية موروثة.

ويكفى أن نشير هنا إلى رفاعة الطهطاوى (ت ١٨٧٣) والبارودى (ت ١٩٠٤) وعائشة التيمورية (ت ١٩٠٢) من ناحية الذائقة المتطورة بفعل الثقافة. ونشير إلى شعراء مصريين مثل الشيخ الخشاب على الدرويش، والشيخ على الليثى، والشيخ على أبو النصر وعبد الله النديم وعبد اللع باشا فكرى ومحمود صفوت الساعاتى لنرى الذائقة المصرية العربية. لنميز من تلقبوا بالبك والباشا وبعضهم لقب بالشاعر وبرب السيف والقلم.

1- عباس العقاد، السابق، ص ٢١.

وعلى الرغم من الخلافات الموجودة بين إبداع شعر كل منهم على حدة، إلا أن الجميع يعيشون مقتربين من النموذج الشعرى الموروث. وقبل أن ندخل إلى تحليل النصوص نعرض هنا للفنون الشعبية السبعة، والصناعيات والصناعات الشعرية وحساب الجمل. وقد أثرنا أن نضع النماذج الشعرية من العصر نفسه (ق ١٩) لتكون جزءاً من رؤية العصر هذه الفنون والأدوات الشعرية.

الفنون الشعرية السبعة

قد جرى على ألسنة العوام مما سار فى أمثالهم قولهم (فلان ماسك فى السبعة البطالة) وذلك اذا أرادوا أن يظهروا عدم الفائدة فى حديثه أو فعله وليسوا بهذا يقصدون الفنون السبعة التى نحن بصددها : وهى الموشح والدوبيت والمواليا والواو والزجل والقوما وكان وكان.

الفن الأول
الموشح

أن أصل الموشحات أغان تأتى من بلاد الروم فيأخذونها الشعراء فينظمون على توقيعاتها ما يسمونه بالموشح باعتبار أن الطاع (١) بحركة والديه (٢) بسكون ولهذا فإن كثيرا من الموشحات يحصل فيها مد المقصور وقصر الممدود وقطع الموصول ووصل المقطوع لتوافق النغمات والضروب على الات مثل هذا الموشح :

(١) الطاع بتشديد الطاء هو المعروف عند أرباب الغناء بالدم بتشديد الدال وضمها.

(٢) الديء بتشديد الدال وكسرها ما هو معروف عندهم أيضا بالتك بتشديد التاء وذلك بخلاف الترن والمدار فإن الترن هو النقرة على وسط الدق والمدار هو النقرة على دائرة.

زارنى أول النهـــــر　　اخجل الشمس والقمر

قلت له قل ذا النهر　　وارحم الصب واقبله

فان أصله النهار والنفار وإنما حذفوا الفيهما لتوافق التوقيعات كما قدمنا ويقال ان أول من قال الموشح أولاد النجار الحجازى وهم متوجهون إلى المدينة المنورة يستقبلون الحرم النبوى وبايديهم الدفوف وأول ما قالوه:

• اعتمدنا فى هذا الجزء من الكتاب، على كتاب محمد طلعت بخاصة. ونلاحظ أن كل النصوص المستشهد بها فى هذا الجزء – وتقدم بضمير المتكلم – هى من تأليفه.

اشرقت انوار احمد　　واحتفت منه البدور

يا محمد يا ممجـــد　　أنت نور فوق نـــور

ولكن المشهور أن أهل الأندلس هم المخترعون لهذا الفن :

وجميع الموشحات لا يجوز اللحن فيها إلا إذا كان المقصود بها نوعا من الزجل كقولهم :

يا وليدات مصر طلـــوا　　وانظروا الما سلسبيل

وانظروا مقطع ومحدر　　ما على محسن سبيل

وكقولهم :

يا بنية وان رحلتى	ازرعى فى الحى تامر
كل من جا يستظلك	سب ان الكون عامـــر

وقد قال ابن سناء الملك رحمة الله عليه فى كتابه المسمى (دار الطراز) ان الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص، وهو فى الأكثر يتألف من ستة اقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الأقرع فالتام ما ابتدئ فيه بالاقفال والأقرع ما ابتدى فيه بالأبيات :

فمثال التام موشح الأعمى وهو :

ضاحك عن جمان	سافر عن بـــدر
ضاق عنه الزمان	وحواه صـــدرى

فقد ابتدئ فيه بقفلة ومثال الأقرع :

سطو الحبيب	أحلى من جنى النحل
وعلى الكئيب	ان يخضع للـــــــذل
أنا فى حروب	مع الحدق النجـــــل

ليس لى يدان ياحورفتان من رأى جفونه لقد أفسد دينه فقد ابتدئ فيه بأبيات :

والاقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها والأبيات هى أجزاء مؤلفة مفردة أو مركبة يلزم فى كل بيت منها أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها.

وأقل ما يتركب القفل من جزئين فصاعدا الى ثمانية أجزاء وقد يوجد فى النادر وما قفله تسعة أجزاء وعشرة وأقل ما يتركب البيت من ثلاثة أجزاء وقد يكون فى النادر من جزئين وقد يكون من ثلاثة أجزاء ونصف وهذا لا يكون الا فيما أجزاؤه مركبة وأكثر ما يكون خمسة أجزاء والجزء من القفل لا يكون الا مفردا والجزء من البيت قد يكون مفردا وقد يكون مركبا والمركب لا يتركب الا من فقرتين أو من ثلاث فقر وقد يتركب فى النادر من أربع فقر.

(أمثلة الأقفال)

مثال القفل المركب من جزئين هو :

شمس قارنت بدرا   كأس ونديـــــــــم

ومثال القفل المركب من ثلاثة أجزاء وهو :

حلت يد الأمطـــار   أزرة النوار فيأخذنى

ومثال القفل المركب من أربعة أجزاء :

ادر لنا اكواباً ينسى بها الوجد   واستحضر الجلاس كما اقتضى الود

ومثال القفل المركب من خمسة أجزاء :

بى ثغر اشتب بربيب وبرب ريقه لى مشرب   كالجائل أعذب وأعجب

ومثال القفل المركب من ستة أجزاء :

ميتات الدمن أحيين كربى وهل يتمكن   عزام لقلبى مت يا عزاه شاه

وحيث لا يجوز اللحن فى شئ من الموشح كما قدمنا نورد مثالا مما هو مركب من سبعة أجزاء لأنه ملحون ومثال القفل المركب من ثمانية أجزاء :

على عيون العين   رعى الدرارى   من شغف بالحب
واستعذب العذاب   والتذ حاليــه   من أسف وكرب

وقد يندر فى بعض الموشحات شاذة أن تكون اقفالها مختلفة فى اعداد الأجزاء.

(أمثلة الأبيات)

أمثلة ما اجزاؤه مفردة

مثال ما هو على ثلاثة أجزاء :

أرى لك مهند أحاط به الأثمد فجرد ما جرد فيا ساحر الجفن حسامك قطاع

ومثال ما هو على أربعة أجزاء :

قد باح دمعى بما أكتمه وحن قلبى لمن يظلمـــــه

وشاتمرن فى لافمــــه كم بالمنى أبدا الثمــــه

يفتر عن لؤلؤ منســق من الاقاحى بنسيمه العبق

أمثلة ما أجزاؤه مركبة

مثال ما تركب من فقرتين وثلاثة أجزاء :

أقـــــم عذرى فقد آن أن أعكـــف على خمـــــرى

يطــــوف بها أو طــــف كما نرى هضيم الحشا مخطف

اذا ما ماد فى مخضرة الابراد رأيت ا س بأوراقه قد مـــاس

ومثال ما تركب من فقرتين وثلاثة أجزاء ونصف :

من أودع الاجفـــان صوارم الهنـــد

وأنبت الريحـــان فى صفحة الخـــد

قضى على الهيمان بالدمع والسهـــد

مالى وللكتمان

للهائم المغرم بدمع نـــم اذ يســـجم بما يكتــــم

من السر فى عاطل حالى عزيز ساطى على بالدمع

ومثال ما تركب من فقرتين وأربعة أجزاء :

ما حوى محاســـن الدهر الا غزال
معرق الجديـــن من فهر عم وخال
نسبته للنائل الغمـــر وللنـــزال
فأنا اهواه للفخر وللجمــــــــال

وجهه وجه طليق للضيوف   مشرق ويد تسطو على الأسد فتفرق

ومثال ما تركب من فقرتين وخمسة أجزاء :

هن الظباء الشمس   فيصهن الضيغـــم
ما ان لها من كنس   الا القلوب الهيـــم
القرب عنها عــرس   والبعد عنها مأتــم
تلك الشفاه للعآس   يحيا بهن المغـرم
لها لحـــاظ نعـى   ترنو الى من يسقم

باعين الغزلان وتبسم عن جوهر   الاسماط قضى بها الغيران
ان تكتـــــم   فى مضمـــر الأنمـــاط

وقد يندر فى بعض الموشحات ما يكون بيته جزئين مركبين من فقرتين وهو شاذ جداً ومثاله :

بـــــاكرا لى الخــــر   واستنشـــا الزهــــرا
فـــــالعرفـــى خســـر   مــــا لم يكـــن ســــكرا
فقلنا اسلو عن مرشف الاكواس   وساحر الطرف مساعد الاجلاس

فاســـــقيني بنت الزراحني ـ

ومثال ما تركب من ثلاث فقر وثلاثة أجزاء :

من لي به يرنـــو بنقلتي ســـاحر الى العبـــــاد
ينأى به الحسن فينثني نافـــــر صعب القيـــاد
وتـــارة يدنـــو كما احتســـى الطائر ماء الثاد
فجيـــده أعيـــد والخد بالخـــال منـــــــــق
تكتنه الحجـــب ولى الى الكل تشـــــــــرق

ومثال ما تركب من أربع فقر وثلاثة أجزاء :

بـــــأى	ظبى حما	تكتفه	أسد غيل
مذهبــــى	وشف لما	قرقفه	سلسبيـــل
يســــتبى	لبى بمـــا	يعطفه	اذ يميـــل
ذو اعتدال	يعزى الى	ذى	نعمة ثابت
فى ظـــلال	تحت حلى	قطـــر	الندى بايت

والخرجا هى عبارة عن القفل الأخير من الموشح ويشترط فيها أن يكون حجاجية من قبيل الخف قزمانية من قبيل اللحن من ألفاظ العوام باللغة الدارجة وان خالفت هذه الشروط خرج الموشح عن أن يكون موشحا ولا تكون الخرجة معربة الالفاظ بوجه الاستثناء والاستحسان الا اذا ذكر فيها اسم الممدوح كقول أبن بقى فى خرجة موشحة.

انما يحيا سليل الكرام واحد الدنيا ومعنى الأنام

أو اذا كانت عزلة جدا هزازة خلابة بينها وبين الصبابة قرابة كقول ابن بقى أيضا :

ليل طويل ولا معين يا قلب بعض الناس أما تلين

ويلزم أن يكون الخروج الى الخرجة وثبا واستطراداً أو قولا مستعارا على بعض الألسنة الناطقة أو الصامتة أو على الاعراض المختلفة وكثيرا ما تجعل على السنة النساء والصبيان والسكرى والسكران ولا بد من ذكر قال أو قلت أو قالت أو غنى أو عنيت أو غنت فمما جعل على السنة الحمام قول عباده :

ان الحمـــــام   فى قضيها تشــــدو
قل على علـــم   أو هل عهد أو كـــان
كالمعتصــــم   والمعتضد ملكـــان

ومما جعل على ألسنة الغرام قول ابن بقى :

ومذ رحلنا   غنى الجوى   فى صدرى

شافر حبيبى سحر وما ودعتوا ما أوحش قلبيى فى الليل اذا افتكرتو

ومما استعير على لسان الهيجا قول عباده :

فالهيجـــا تغنـــى   والسيف قد طرب
ما ألمح العساكر وترتيب الصوف   والابطال تصبح الواثق ملح

ولما كانت الخرجة هى ختام الموشح وهى العاقبة فيلزم ان تكون حميدة وعلى ناظم الموشحات ان ينظمها أولا حتى تأتى كالمطلوب ثم يعمل الموضح على وزنها حيث بهذه الصفة يكون وجد الأساس الذى يبنى عليه والموشحات تنقسم الى قسمين الأول ما وافق وزنه أحد أبحر الشعر الواردة عن العرب والثانى مالا يوافق وزنه أحد أبحر الشعر الواردة عن

العرب والثانى مالا يوافق وزنه والخائضون فى نظم الموشحات على ما يوافقها انما فعلوا ذلك لعدم اقتدارهم كقول بعضهم :

ياشقيق الروح من جسدى أهوى بى منك أم لمم

فهو من المديد وكقول آخر :

أيها الساقى اليك المشتكى قد دعوناك وان لم تسمع

فهو من الرمل وقد نسب هذا الأخير الى ابن المعتز صاحب التاريخ الاسحاقى وليس له ومن الناس من أحسن كل الحسن فأخذ بيتا مشهورا وبنى موشحه عليه كابن بقى حيث بنى موشحه على بيت ابن المعتز .

علونى كيف اسلو والا فاحجبوا عن مقلتى الملاحا

وعلى بيتى كشاجم وهما :

يقولون تب والكاس فى كف أغيد وصوت المثانى والمثالث عالى
فقلت لهم لو كنت اضمرت توبـــة وعاينت هــــذا كلــه لبــدالى

فقال :

قالوا لم يقولوا الصوابا أفنيت فى المجون الشبابا فقلت لو نويت متابا
والكاس فى يمين غزال والصوت فى المثالث عالى لبـــــــــــدالى

ومن الناس من أحسن أيضا فأخذ بيت شعر وجعله خرجة بنى موشحة عليها بعد ان ادخل فى ذلك البيت كلمة أو حركة أخرجته عن الميزان الشعرى المحض كقول ابن بقى السابق :

صبرت والصبر شمسية العانى   ولم أقل للطيل هجرانى   معذبى كاتى

فهو من المسرح وأخرجه منه قوله (معذبى)
وقوله أيضا :

ياويح صب إلى البرق   له نظر   وفى البكا مع الورق   له وطر

فهو من البسيط وأخرجه عنه التزام كسر القاف فى لفظتى البرق والورق والموشح ينظم منه فى جميع المواضيع التى ينظم فيها الشعر كالغزل والمدح والهجا والرثا والمجون والزهد وهذا الفن أخذ الدور الأعلى فى بلاد الأندلس لانعكاف ملوكها وامرائها على اللهو والاغانى حتى غدت كأن لم تغن بالأمس من حيث السكان لا من حيث المكان ولله فى عباده ما يشاء وهو ذو الحول والقوة اما أوزان هذا الفن فهى لا تخفى على الأديب ان استخدم ثاقب فكره فيها.

(الفن الثانى الدوبيت)

ان وزن هذا الفن نقل من الفارسية الى اللغة العربية ولفظ دوبيت مركبة من كلمتين معنى الأولى منهما اثنان وثانيتهما هى بمعناها العربى فلا يقال منه الا بيتان بينان فى اى معنى يريده الناظم ولا يجوز فيه اللحن مطلقا وله خمسة أنواع * أولها الرباعى المعرج ومثاله :

يا من هجر المحب عمدا وسلا   ورماه على اللظى قتيلا وسلا
ما القول اذا سئلت عن قتلتــه   يا قاتله بأى ذنب قتــــــــلا

على وزن (فعلن يسكون العين متفاعلن بتحريك التاء فعولن فعلن بتحريك العين) ويشترط فيه أن يكون النصف الأول من البيت الثانى مخالف للأشطر الباقية فى القافية والثلاثة الأخر على قافية واحدة * وثانيها الرباعى الخاص ومثاله :

اهوى رشأ بلحظة كلمنـــــا رمزا وبسيف لحظة كلمنا
لو كان من الغرام قد سلمنا ما كان له بيده سلمنـــــا

ويشترط فيه أن يكون شطرا كل بيت مختومين بكلمتين بينهما الجناس * ثالثها الرباعى الممنطق ومثاله :

قد قد مهجتى غرامى ونشـــر والقلب ملك
من كان يراك قال ما أنت بشر بل أنت ملك

ويشترط فيه أن يكون الشطر الأول من كل بيت كامل الوزن والثانى مركب من فعل بسكون العين والنون وفعلن بتحريك العين وسكون النون وان يكون بين كل شطر وما تحته الجناس التام أو غيره * رابعها الرباع المرفل ومثاله :

بدر وذا رأته شمس الأفق كست ورقى فى يوم واحد
عوذت جماله برب الفلــق وبمـــا خلقا من كل أحــد

ويشترط فيه كشرط الرباعى الممنطق السابق مع عدم اشتراط الجناس وان يكون له جزء فيكون البيت مركبا من ثلاث فقر * خامسها الرباعى المردوف ومثاله :

يامرسلا للأنام جاهـــــا وحمـــى ها انت لنا عزا وهدى فى أى مدد
يا أفضل من مشى بأرض وسما يا شافعنا فى الحشرغدا غوثا ومدد

ويشترط فيه ما يشترط فى سابقه ويستحسن فيه التزام الجناسات مع زيادة جزء رابع فيكون كل بيت مركبا من أربع فقر ومنه أيضا :

لو يرضى به لأكون له عين بادال   عبدا ورقيق   فى الورق خديم ليلا ونهاراً
لو اسعدنى لكان لى سين بادال   مولى وشفيق   بالوصل كريم   سرا وجهارا

وقد رأيت فى مجموعة لبعض المعاصرين فى القطر الشامى قصيدة مطولة من النوع الأول وهو الرباعى المعرج خلافا لشرط من أنه لا ينظم الا مثلى مثنى.

(الفن الثالث المواليا)

لما أوقع الخليفة هارون الرشيد احد الخلفاء العباسيين الفتك بالبرامكة كما هو مذكور فى كتب التاريخ لم يجسر أحد من شعراء ذلك العصر على ان يرتبهم بكلمة ما شعرا فسمعوا ذات يوم جارية تبكى اطلالهم وتقول يا مواليا يا مواليا وتنشد :

ديارهم بعدهم صارت خوالى درس   لا للقرى مثلما كـــانت ولا للعرس
انظر بعينك ترى بعد احتكام الفرس   تخربت والفصاح اللسن عنها خرس

فاستعمله المولدون واطلقوا عليه هذا الاسم وهو موافق لوزن البسيط ويتنوع الى ثلاثة أنواع المواليا والمواليا الأحمر والمواليا الأخضر فالمواليا المعتاد أما أن يكون على قاعدة المواليا السابق أو مركبا من أربع تعاريج (شطرت) على قافية واحدة واما أن يكون مركبا من خمس شطرات على قافية واحدة الا الرابعة منها كقول المرحوم ابراهيم بك مرزوق.

علخد لك خال زان سحر العيون الكحال والبدر لك خال حين شاهد جمالك حال
هو الظبى لك خال أم تيه الدلال حـــال لو خيلك أصبح فى هواك ممتـــون

كمن لك خال به قتل الشجى لك حال

وكقول بعضهم يريد الهزل :

ان مت دى العالم باللى لك كل يهتز خد خوص ورمان وكمثرى ومشمش هز
واقعد على تربتى وابكى قوى واتهز وقول اهئ اهاهئ اهــ اها هى نأيهئ

ان قمت لا صح لك ركبة ولا تتهز

واما ان يكون مركبا من سبع شطرات ويقال له المواليا النعمانى كقول المرحوم ابراهيم بك مرزوق السابق الذكر طيب الله ثراه :

يا ربع حبى من العذال افضالىيامـــا غمرتك بمعروفى وافضـــــــــــالى
وقلت لما سمح يا بدر املالى والدهر ساهر وطرف العاذلين شاهـــــــــر
والحسن فى الحب باهى للعقول باهــر بوجه كالبدر زاهى وسط روض زاهر

والفجر قلبوا مثلا من غيظ املالى

فالثلاث تعارج الأولى على قافية واحدة والثلاثة الأخرى على قافية مخالفة لها والرابعة تابعة للوالى وهذه الأنواع أحسن استعمالاتهم فيه ويستحتن فيه الجناس أما المواليا الأحمر فهو المستعمل عند العوام وبعض الخواص فى مصرنا (أعزها الله) وعلى الخصوص فى مديرية جرجا وقنا والشرقية والكثير منهم يقوله ارتجالا وهو عامى أمى ويشترط فيه أن يكون

باللغة الدارجة مشفوعا بالجناسات اللفظية بالمعانى الدائرة بينهم وسمى بالأحمر لأنه لا يقال الا فى مواضيع الحماسة أو الحروب أو الحكمة كقول المرحوم السيد على أبى النصر افاض عليه مولاه عيوث رحمته :

ليام جارت تجول هى رعد فى لـــبريج   والدهر رجص دبب من بعد فيل ابريج
أخذوا الرهاين عيال ما يجيش فيلبريج   والدهر غادر وصار الاجتدار نــــــادر

ما حد جادر يجول   البغل فى لبريج

أما المواليا الأخضر فيشترط فيه ما يشترط فى المواليا الأحمر الا أنه لا يقال منه الا فى مواضيع الغزل والتشبيب وأمثالهما.

(الفن الرابع الواو)

هذا الفن دائر بين سكان صعيد مصر الأعلى ويشترط فيه ما يشترط فى المواليا الأحمر والأخضر الا أنه يوافق وزن المجتث وينظم فيه من أى معنى أريد كقول بعضهم :

مالك علينا مصــــــدى	**يابو سيوف مع كزا لك**
لو كان جواهر تصدى	**تبجى المجادم كذلـــــك**

ومثل قولى فى رسالة لأحد الاخوان فى مصر حالما كنت بالوجه القبلى :

يا والد عاود لعجلـــــــك	**وابجى ودادك على أصله**
دا الجلب فى سجم لاجلك	**باجى على العهد يصلـــه**
دانتا (تجيب) ولـــد ناجب	**والجسد (طلعت) تراسلو**
لبوك (جناوى) منــــــاجب	**والمجد جته ورأس لـــو**

ومن رسالة بعث بها حضرة السيد محمد القوصى السيوطى عن لسان بعضهم :

حـــــوى كتابك بدايع	**من بحر واو المعانى**
دا الضل شايع وزايغ	**وفين يروح ابن هانى**

(الفن الخامس الزجل)

هذا الفن وما بعده يقتدر الناظم على أن يأتى منه بالمطولات وهى تتركب من أدوار يتقدمها مطلع أو لا يتقدمها وقبل أن نتكلم على وزن هذا

الفن يلزمنا أن نتكلم على وزن هذا الفن يلزمنا ان نتكلم على الستنيج وهو المعبر عنه بالأوزان فيما ذكرناه سابقا فنقول أنه لما كانت التفاعيل فى فن الشعر تتركب من سبب خفيف وسبب ثقيل ووتد مجموع ووتد مفروق وفاصلة صغرى وفاصلة كبرى اصطلح أصحاب هذا الفن على أن يأخذوا كلمة (نعشق) بسكون العين والقاف ويتصرفوا فيها ما بين اجراء الحركة على الحرف تارة والسكون صورا والحذف والتخفيف والتشديد فقالوا فى مقابلة السبب الخفيف (هل) وهى نصف لفظ (نعشق) وزنا وتركوا السبب الثقيل لاشتمال الفاصلتين عليه وجعلوا مقابلة الوتد المجموع لفظ (قمر) بسكون الراء فلو أرادوا أن يقولوا (مستفعلن) قالوا (نعشق قمر) وتركوا الوتد المفروق لأنه يقارب وزن (نعشق) وجعلوا بدلا من الفاصلة الصغرى لفظ (قمرى) بتحريك الميم وتركوا الفاصلة الكبرى فلم يستعمل فى أوزانهم الا هذه الكلمات الثلاث وهى (هل نعشق قمر) من خمس وعشرين كلمة تعرف عندهم بالسنج (جمع سنجة)(١) كلها متصرفة من لفظ (نعشق) كما قدمناه.

أما وزن هذا الفن فينقسم الى أربعة أقسام الرباعى والمجزوء والزيادى والنصف وزن فالرباعى عضوان كل عضو منه تعريجتان أى (شطرتان) وكل شطرة يقال لها قسمة أيضا ونصف كل تعريجة يسمونه عتبا وكل رباعى له مجزوء وله زريابى وله نصف وزن فالمجزوء هو ما حذف منه نصف جزء مقدار (هل) أو جزء كامل مقدار (نعشق) أو جزئين ونصف أو ثلاثة أجزاء وذلك لا يكون الا فى الثانية والرابعة ولا يدخل

١-وهى تعرف فى العرف قطع من الحديد كثر الأوقية والرطل.... الخ مما يوزن به ولا تخفى مناسبة التسمية.

الجزء فى الأولى ولا الثالثة واما الزريابى فيكون من غير مطلع وكل أدواره مساو بعضها البعض اخر والدور منه ثلاثة أغصان متوالية بقافية واحدة كل غصن تعريجتان وبعدها ثلاث تعريجات متماثلة فى القدر بقافية غير قافية الأغصان تسمى سلسلة ويشترط فيها أن تكون اما من جزئ واما من جزئين ونصف وإما من ثلاثة أجزاء على قدر اجتهاد الناظم واحتمال الوزن وبعد السلسلة تعريجتان قدر بعضهما فى الوزن بقافية غير قافية السلسلة وهى لازمة فى كل دور وتسمى قافية العمل اما قوافى الأغصان والسلاسل فتتغير فى كل دور، والنصف وزن يكون الدور منه ثلاث تعاريج كل تعريجة : قدر نصف غصن من الرباعى والثلاثة بقافية واحدة وبعدها تعريجة بقافية غير قافية التى قبلها والأخيرة لازمة وهى قافية العمل وله مطلع تعريجتان مقدار ما بعدهما من تعاريج الدور ويسمى المذهب أيضا فاذا أردت المثال على ما ذكرناه من الرباعى والمجزوء والزريابى والنصف وزن فتأمل الى هذا الوزن :

فى باب الهوى صادفنى	من هو بالمحاسن مفرد
عاهدته وهو عاهدنى	وادى احنا على ما نعهد

فإذا ذهب منه جزء كامل يصير

دولاب الهوى ياعشاق للعشاق يدور
تنى فى الجمال مفتون أعشق للبدور

فالثانية والرابعة حذف منهما جزء كامل وصار وزنهما مقدار (هل نعشق قمر هل) وهذا هو مطلع المجزوء ومثال ما يحذف منه جزء ونصف هو :

عـــــــدرا لامها قالت	فى قصـــدى شبيب

والشيخ الكبير ماا اهواه لو جاب رأس كليب

وله من الزريابى وزن مشهور :

يا رايح لوادى الموصل من شوقى اليه
ان جيت لابن راشد احمد سـلم لى عليه
وان كان يسألك عن خالى قبـل لى يديه

وان كان هـو خلى قل له يا على ان الموصلى
جا يلعب معى فى فنه أتـاخد مقامه منـه

ومثال النصف وزن سبع الأندلس كان سلطان ورميكة وابن الوزان

ومثال الوزن الرباعى المشهور :

اذا انفتح سوق المشماس بيع القماش ولا تقصر يا سيدى فى اللى تراه
واسمع كلام ابن النقـاش ما هوش بلاش ان فاتك السوق اتمرع من فوق تراه
وله وزن مجزوء وهو بالذل فى أول ادار خلع العذار لو كانت النقطة حرة
سربى لحانات الخمار تجلى الخمار من لا درى خليه يدره

والزريابى :

على جبـل وادى قبيس وارض سـيس رأيت العجب
دير ابن سمعان القسيس فيه الف كيس من الذهـب
كانوا دخيـره من بلقيس لمضفليـس لما غلـب
جا مؤنسه عـده لما كمل سعده حين وفاه وعده

فيما طلب لو كان بلغ حده ضده ما كان هرب

وله نصف وزن :

البنت قالت فى الجره يا مسلمين
لا أمى ولا أختى حرة أطلع لمين

وله وزن آخر مشهور يرتبه زعزوعة وهو الذى غلب به الشيخ الغبارى

تهودى مزقوا طوقى	**وردوا فى الحشا**
وزاد يا ميمتى شوقى	**لتضييق الرشا**
أقول لك ان معشوقى	**غزال يا أمى انتشى**
كويس صنعة جزار	**قتلتنى لحظة السحار**
اكم مثلى بنات أبكار	**يهتك ان مشا**

أنا وأنتى أعشقه واحبه قوى واحرقه   وبـــــــالبوس لا أزقـقــــــــــه
واقول يا الف سيد ليـــــس ما تجبرنى لحمة ضانى صار فى سنانى حالاتى
وان طمــــــع كنــــــت أطعمــــــه   وأشبع اسقيه مــــــــن فمــــــى

ومن أوزانه :

يا ملاح اليمن   يا اصال الجدود
وصلكم مؤتمن   يا ملاح الخدود   من وزن (هل قمر هل قمر)

وعكس هذا الوزن قول بعضهم :

حبيبى حبيبي   ولو كان وحقك
يلوموا العواذل   احبك احبـــــك

ومن أوزانه :

يا عصافير الجنينـــه	جل ربى اللى نشاكــــم
الجمل طوله وعرضه	لم قدر يطلع حداكم وزن
	(هل قمر هل قمر)

ومن أوزانه :

لسبع الاندلس ميزان	واصله لابن قزمان قام
ونا خالفت مـــا قالوا	وجبت اللى ورا قــدام
	(على وزن "قمر نعشق")

ومن أوزانه :

يا مضفليـــس	نظمك قشاش
ما فيه معانى	الا الـــولاش

على وزن (نعشق قمر نعشق قمر)

ومن أوزانه :

يا ابن عزلـــه	هجيت وسيلك
من غير معانى	وين دليـــــلى

(على وزن "نعشق قمر هل")

ومن أوزانه :

يا ابن الجـــدة	شيل دا عن ده
اياك ان يرتاح	دا مـــــــن ده

(على وزن "تعشق نعشق")

ومن أوزانه :

يا من زاد عجبه بالناس اترفق

أوعا تقعد فيــه احسن يتمزق

(على وزن "هل نعشق نعشق")

ومن أوزانه :

يا قادوس اطلع وانزل واكتال المايا يا قادوس

خلى أمى تنزل تغسل وتنضف كل الملبوس

على وزن (هل نعشق نعشق نعشق)

ومن أوزانه :

البحر أصبح لجــــه لجه البحر أصبــح

فى النهر اذبح نعجة نعجة فى النهر اذبح

(على وزن نعشق نعشق نعشق)

ومن أوزانه :

يا مرأة احمد قولى لأحمــــــــد يحجز كلبه لا يــــــــــاكلنى

ان كان تجهد مهما يجهد فى مطلوبه لم يلحنى وزن (تعشق) أربع مرات

ومن أوزانه :

الرزق عند الله كثــير والفرخ فى البيضة درج

واللى فتح باب الفتوح يفتح لنا باب الفــــرج

(على وزن نعشق قمر نعشق قمر)

ومن أوزانه :

ئ ى الهند مكتوب فوق صم الاحجار   لا تفعل الخير الا مع أهلـــه

وان ردت جوهر فى شخص مكنـــون   فجوهر الشخص حسن فعله

(على وزن "نعشق قمر هل")

ومن أوزانه :

لو كنت فـــــــى بغـــــداد   عهدى بكم واثق

ومصر ما تبعد على عاشق (على وزن "نعشق قمر نعشق قمر")

ومن أوزانه :

يا عشاق فراق يوسف   يحزنى بكا يعقوب

ما حدش قدر يصـــــــبر   للبلوى كما أيـــوب

(على وزن "نعشق قمرنعشق")

ومن أوزانه :

لعب مضفليـــــــس   وقزمـــــــان دار

وفى أرض سيس   جرى ما جرى

(على وزن "قمر هل قمر")

وأوزان هذا الفن كثيرة لا تدخل تحت حصر حتى قالوا ان صاحب الف وزن قشلان ومن هذا نعلم أن من اشتهروا ان ينظم الزجل

ليسوا منه فى شئ الا القليل وقد نظم الزجالون من أبحر الشعر فقالوا من الطويل :

عبيدى شرات مالى ظهر شيبه   وقصدى أروح بوا لخان ابيعو على عيبه

ومن المديد :

مضفليس لما لعب مع رميكة   ضاع مقامه فى بحار التهاوى
وابن راشد فى نهار الاباحـــة   جـــا يقاوى ما لقا له تقاوى

ومن البسيط :

لو ان مالى ذهب ولى مركب درر   ما كان لشمسى كسوف ولا جفاتى قمر

ومن الوافر:

طلع نظره على جبل المعـــــره   رأى نمرة على شجرة جليله
رمى ظلطه على الشجرة لو عده   عـــدم نظره على ثمرة قليلة

ومن الكامل :

نصب الهوى شرك العنا لصبابتى   وانا الذى عرف الورى بصبابتى
فاذا بدا قمرى على قمر السمـــــا   شكت الهوى بصبابتى لصبـــابتى

ومن الهزج :

دخلنا فى هنا زايد على بولاق   نهار جمعه اذان العصر يا خلى
تمشينا سمعنا نغمة العشـــاق   على الالات وكنا جانب الحلـــى

ومنه :

دواخل مصر فى قاعه   حداهم بنت جنكيـــه

وزعزوعه ترقصهـــم   على شامى وشاميه

ومن الرجز :

أعطيت جماعة مقطفى فيه يجمعوا   حبة عنب من النفيس المنتسب
عابوا عليا قلت فضونا بقـــــــت   هاتوا لنا المقطف ولا نحتاج عنب

ومن الرمل :

جزث يوم القى صغيرين يكتبوا   فى ورق ابيض يحاكى الياسمين
رحت أسأل من فقى كتابهـــــم   التقـــى دول الكـــرام الكاتبين

ومن السريع :

يا من على فوق العلا من غير مطلـــع   انتا عرب ولا عجم ولا كردى
كيف العمل فى دى الجبل قصدى اطلع   عندك ولك وحتى معك آخذ ودى

ومنه :

ان كنت يا سالوس نسيت ما جرى   وانتا على اسيادك بسرك تبيح
دار بن لقمان آهله عامـــــــــره   والقيد باقى والطواشى صبيح

ومن المنسرح :

يا مغربى يا جفونى مين مثلك   فى ملبسك البرانس وحجوبك
يا يوسف المحاسن وحياتـــك   انا الذى فى المحبه يعقوبـــك

ومن الخفيف :

فى المحله ان جزت طوح ركابك   واحذر احذر من ظبى ريم افتتنى
سمهرى القوم بديع المحاســــن   حين عليا غزا بلحظة اسرنـــــى

ومن المضارع :

اذا صدك من تحبـــه	ولا جابك فى وجوده
فلا تحسف من يوده	ولا تحزن من صدوده

ومن المقتضب :

عائدى بمصطحبى	ها أنا بمصطحبه
لو يرد بمنتحبـــى	لم أرد بمنتحبــه

ومن المجتث :

يا ناظرين البراقع والمقانع	لا تتبعوا للبدايع يبلشوكم
دا تحت البراقع سم ناقـــع	لا تدخلوا للمطارخ يقتلوكم

ومنه :

تحملوا فى الهوادج	احبتى كيف صـــاروا
لله حادى المطايـــــا	رد الغريب لا ديار وا

ومن المتقارب:

حبيبى حبيبى ولو كان وحقك	يلوموا العواذل احبك احبك
فكون اعلم انى عبيدك ورقـــك	اسب العواذل ولا اقدر اسبك

ومنه :

حبيبى حبيبى اشترى له جمل	صغير صغير رضيع اللبن
ركبته ركبته هجل بى هجـــل	وتنى ركيبه طلع بى اليمن

ومن قول الأطفال :

خبطنى خبطنى كسر ركبتى

ومن الأوزان قول

(دبوح يا دبوح كلب العرب مدبوح)

ومنها قولهم أيضا :

(عمك شنطح جالك ينطح تعطيه إيه)

(الفن السادس كان وكان)

هذا الفن أوزانه من أوزان الزجل وكل دور من أدواره يكون من أربعة أغصان كل غصن من وزن مخالف الوزن اخر ولا يجب على الناظم أن يلتزم منه فى القافية الا قافية الغصن الأخير ومثاله :

يا أهل اليمن يا بدور   يا لابسين الكوافى   ارثوا لحال العاشق وارحموا الغلبان

فالغصن الأول من وزن (يا سكنين الصور) والثانى من وزن (تحملوا فى الهوادج) والثالث من وزن (عمى شميرخ رامح) والرابع من وزن (لو كنت فى بغداد) ومنه قول بعضهم :

يا طاله من الطاقة   الكلب يأكل عجينك

يا كلب كل واتهنـــا   ما للعجين اصحاب

(الفن السابع القوما)

أوزان هذا الفن تسمى الضروب وكل دور من أدواره أربعة أغصان انما يخالف (كان وكان) من حيث أن الغصنين الأولين منه يكونان

متحدين وزنا وقافية والثالث يخالفهما فى الوزن والقافية والرابع تابع لهما فى القافية مخالف لهما فى الوزن وقافية الغصنين الأولين لازمة فى كل أدوار القوما ومثاله:

يا بنت قولـــــى لبوكى	يسلك بطرقه سلوكى
ويقيم فرحكم دى السنة	يوجوز اخوكـــــــى

فالغصن الأول والثانى من وزن (يحملوا فى الهوادج) والثالث من وزن (الرزق عند الله كثير) والرابع من وزن (لو كنت فى بغداد).

<u>(تنبيــــه) :</u>

المواليا والزجل والواو وكان وكان والقوما لا تنظم الا من الفاظ العوام باللغة الدارجة الملحونة.

وكلها توضح لنا ضيق القالب العربى الجاهلى. والرغبة العارمة فى التحرر منه بسبب تغير الظروف النفسية والاجتماعية والثقافية عبر الزمان والمكان. وهذا الأمر يوضح لنا ما ظهر فى دوائر الخليل من بحور مهلة حددها الخليل ولم يوظفها صانعو الشعر الأول.

ويمكن أن نضع هذه التجديدات والمخالفات الوزنية موضع الرخص فى القافية، والضرورات الشعرية بشكل عام. واننا لنحتاج فى دراسة عروضنا اليوم الى إضافة هذه الأوزان فى الشعر العربى ا ن. وخاصة فيما نسميه بالشعر الحر أو الشعر المنثور فى نقدنا العربى خلال القرن التاسع عشر الميلادى. بالاضافة الى أنواع أخرى من التلغيم

الصوتى والتعدد الشكلى فى هذا القرن، وما قبله وهى أشكال شعرية صناعية تبين مقدرة الشاعر الشعرية والذهنية واللغوية والموسيقية.

الصناعات الشعرية

ليس ما مر من القواعد العلمية فى علمى العروض والقافية كافيا لأن يحسن به المرء فى عداد الشعراء وإن نطق بالكلام الموزون. فالشعر من حيث هو كلمات تتركب منها جمل ذات معانى تقابل تفاعيل الميزان الشعرى حرفا بحرف وحركة بحركة وسكونا بسكون، ولكن متى كان اجتماع تلك الكلمات فى مقابلة الميزان الشعرى لا ينتج معانى مخترعة ذات أساليب مقبولة فانما يكون كالعجوز الشمطاء من حيث ان بينها وبين الغادة الحسناء جامعة الشبه فى الجوارح والاعضاء ولكنها فقيرة مما يستقلت الانظار اليها مما هو لدى الغاية الهيفاء من مجموعة المحاسن الطبيعية والصناعية. وهكذا الشعر اذا لم يكن بعد كونه موزونا حاويا للمعنى المطبوع مع التحسين الصناعى فانه لا يكون الا دون انكر أصوات العجماوات. وقد كان العرب الأقدمون يرتجلون الشعر الجيد على البديهة حين كانت اللغة سليمة من التحريف خالية من الدخيل. وقد كانت تأتى المحسنات البديعية والتشبيهات والاستعارات البيانية وغيرها فى شعرهم ونثرهم عفوا ولكن المتأخرين قد أفردوا لتلك المحسنات قواعد معلومة وقسموها علوما فما كان منها خاصا بالمعانى كالتشبيهات والمجازات والاستعارات جعلوه علما وسموه بعلم البيان وما كان خاصا بالألفاظ كاتحاد كلمتين لفظا واختلافهما معنى أو غير ذلك جعلوه علما أيضا وسموه بعلم

البديع وكما وضعوا هذين العلمين قد وضعوا غيرهما فكانت علوم الأدب الاثنا عشر التى يفتقر كل أديب شاعر الى معرفتها.

وفى كل أدوار الأمة العربية من زمن جاهليتها للآن طرأ على الشعر العربى أمور ولدها المولدون واخذها المحدثون لم تكن فيه من قبل. ولتداولها بين الناطقين باللغة العربية أضحت كقواعد تبع فيها المتأخر المتقدم. ولهذا كان من المناسب أن نذكرها فى هذا الكتاب للذين يميلون الى الأدب حتى لا يفوتهم شئ مما يبتغونه من موضوع الكتاب. وهذه الأمور هى : التشطير والتخميس والتسبيع والتطريز والتضمين والتاريخ وبعض صناعيات أخرى.

(التشطير)

لقد كان سوق الأدب فيما مضى من تلك الأعصر الخالية رائجا أيام كانت ملوك العلماء هو علماء الملوك وحينئذ كان أدباء الأزمنة يتبارون فى ميادين المحسنات الشعرية حتى بعثهم ذلك الى اختراع طريقة التشطير وغيرها مما لم يكن عند العرب وسببه انه كان يأتى الشاعر الى القصيدة فصيحة المعنى قويمة المبنى بين ابياتها شديد الارتباط فى السياق فيظهر اقتداره فيها بأن يولد معانيا اخرى على معانيها أو يأتى بما يزيد تلك المعانى حسنا أو ان يعكس أوضاعها وذلك بأن يجعل البيت الواحد بيتين فيجعل لكل صدر من صدور الأبيات الأصيلة عجزا من عنده وكل عجز من اعجاز الأصل صدرا من عنده كذلك بحيث تلوح لقارئها بعد التشطير كأنها مقول واحد.

والتشطير نوعان فالنوع الأول كما تقدم ومقاله قولى من تشطيرى لقصيدة العلامة البوصيرى رحمه الله تعالى وهى :....

(أمن تنكر جيران بذى سـلم   أصبحت للوجد بالآلام فى سـلم
أم أنت مذ ذقت مر الهجر حين نـأوا   (مزجت دمعا جرى من مقلة بـدم)
(أم هبت الريح من تلقاء كاظمـة)   اليك تنشر أمـر الرعـى للذمم
أم وجه ليلاك عند اسفرت حجـب   (وأومض البرق فى الظلماء من أضم)
(فما لعينيك ان قلت اكففا همتـا)   وما لأذنيك اذ لم يسـمعا كلمـى
وما لنفسك ان قلت السلو عصـت   (وما لقلبك ان قلت استفق يهـم)
(أحسب الصب ان الحب منكتـم)   والحال تبدى خفاياه بغير فـم
وهاك عيناه والقلب الحزين همـا   (ما بين مشجم منه ومضطـرم)
(لولا الهوى لم ترق دمعا على طلل)   ولم ترق لك حال فيه كالعـدم
وانت لولاه لم ترع النجوم دجـى   (ولا أرقت لذكر البان والعلـم)
(فكيف تنكر حبا بعد ما شهـدت   شواهد فى الهوى ترميك بالتهـم)
وما عدولك عن أمر قد اعترفـت   (به عليك عدول الدمع والسـقم)
وأثبت الوجد خطى عبرة وضنـى   تضمينا منك شكوى الوجد للفهـم
فمن رآك رآها فيك مثبتـة   (مثل البهار على خديك والعنـم)
(نعم سرى طيف من أهوى فأرقنى)   والصب من شغله بالحب لم ينـم)
ومن يسر فى فيافى الحب يلق عنى   (والحب يعترض اللذات بالالـم)
(يا لائمى فى الهوى العذرى معذرة)   أو لا فلم فغرامى قد حكى هممـى
تلومنى وردود اللوم واضحـة   (منى اليك ولو انصفت لم تلمـى)

والنوع الثانى ان يجعل صدور عجر البيت المراد تشطيره صدرين لعجزين آخرين فيتولد بذلك بيتان ومثاله قول بعضهم :

اذا كنت فى حاجة مرسلا   فأرسل حكيما ولا توصه

شطره بعض الأدباء فقال :

(اذا كنت فى حاجة مرسلا) وانت بها هائم مغـــرم
(فأرسل حكيما ولا توصــه) وذاك الحكيم هو الدرهم

وقد جرى بعض الشعراء على تغيير معنى الأبيات المراد تشطيرها بنقلها من معنى آخر كان ينقلها من الغزل للزد أو العكس ومثال ذلك قول القائل :

اذا كنت اعلم علما يقينا بان جميع حياتى كساعـــة
فلم لا اكون ضنينا بهـــا واجعلها فى صلاح وطاعة

فقد شطرتها بقولى :

(اذا كنت اعلم علما يقينـــا) بان وصالك فى الاستطاعــــة
شكرت الزمان وحققت فيه (بان جميع حياتى كساعــــــة)
(فلم لا اكون ضنينا بهـــا) لتمسى مساعى عذولى مضاعه
أدين بدين الوفاء اليــــك (واجعلها فى صلاح وطاعــــة)

وقولـــــى

(يا محرقا بالنار وجه محبــــه) من غير ذنب فى الهوى يجنيه
ما فى فؤادى فى يديك شبيـــــه) (مهلا فان مدامعى تطفيــــه)
(احرق بها جسدى وكل جوارحى) ان كان يرضيك الذى تبغيـــه
واصنع بعبدك كل امر شئتـــــه (واحرص على قلبى لانك فيه)

وهناك أبيات يسميها الأدباء بالنوع المغلق أى ما لا يمكن تشطيره كقول الصاحب بن عباد فيما أظن :

رق الزجاج وراقت الخمر فتشابها وتشاكل الأمر

فكأنمـــــا خمر ولا قدح   وكأنمـــا قدح ولا خمر

ومثله قول أحد الظرفاء :

انـــــا والحب ما خلونا ولا طر   فـــــة عين الا علينا رقيب

ما خلونا بقدر ان يمكن الدهـــ   ر بـــأنى أقول انت الحبيب
بل خلونا بقدر ان قلت انت الـــ   ح فوافى فقلت كيم الطبيب

أى أنه أراد أن يقول (انت الحبيب) فنطق بها الى الحاء من لفظ الحبيب فوافى الغذول فقطع الكلام وأوهم أنه يقول انت الحكيم الطبيب – وقد شطرتها بقولى :

(انا والحب ما اجتمعنا ولا طر)   فى عفا والدموع نهـــر صبيب
وأراتى لم ادن منه ولا طــــــر   (فة عين الا علينـــــــا رقيب)
(ما خلونا بقدر ان يمكن الدهــ   ر سرورى وينقضى المرغوب
لا ولا قدر ان يساعدنى العصــ   (ـر بأنى أقول أنت الحبيـــب)
(بلو خلونا بقدر أن قلت انت الـــ)   ليس الا وفاتنـــــــى المطلوب
ولم أقل قط مهما كنت فى تلـــف   (يا ليت معرفتى اياك لم تكن)

وقول الشاعر المشهور محمود سامى (باشا) البارودى نزيل جزيرة سيلان ا ن سنة ١٣١٦هـــ.

انى امرؤ حلب الايام اشطرهــــــا وشد فحل الهوى فى أوثق العقل
ما زلت ابنى الصبا حتى اذا اجتمعت (أصالة الرأى صانتنى عن الخطل)

<u>(التطريز)</u>

لم يكن فيما يسمونه بالتطريز كبير عناء غير ان القليل من الأدباء يستعملونه فى الغزل فيأخذون اسم من يريدون التغزل فيه ويجعلون كل حرف منه أول بيت من أبيات القصيدة على الترتيب الى أن ينتهى الاسم كقولى قديما بناء على طلب بعض الإخوان.

م مهما أقول فلا يطيق لسانـــــى نشرا لطى جوانحى وجنانـــى
ح حكم الغرام بشرح متن صبابتـــى فلعل من اهوى غدا يهوانـــى
م من نيله عرف اشتغالاتى بـــــه فيضد ما القاه قد يلقانـــــى
د دينى ودين هواه فى شرع النهـــى أنا على سرر الصفا اخـــوان
ع عاهدت منه كماله وجمالــــــه فعرفت فيه بكثرة الاشجـــان
ل لو ان كل الناس فى أوصافـــه ما كان يوجد فى الورى ضدان
ى يقظ النهى واللحظ حلو اللفظ والـــشكل الجميل حوى لطيف معانى

(التشجير)

هو أن يصنع الشاعر بيتا من الشعر فى الموضوع الذى يريده ثم يفرع منه أبياتا أخرى بمعان تناسب الموضوع الذى هو بصدده كقولى فيما مضى مدحا فى صاحب السعادة محمود رياض باشا.

فأردت الحبيب نطقا وقلت الـــ ــح فوافى فقلت كيم الطيب

(التخميس والتسبيع)

التخميس نوعان فاء ما أن يأتى الشاعر بثلاث شطرات قبل شطرى كل بيت من أبيات القصيدة بحيث تكون معانى ما يؤتى به من تلك الشطرات مع معنى شطرى البيت المراد تخميسه على أجمل ما يكون من الارتباط والمناسبة واما أن يؤتى بتلك الشطرات بين شطرى كل بيت مثال الأول :

قد توحدت فى وحيد علاكا مثلما فقت فى بديع حلاكا
فلهذا وذا على من سواكـــا (ته دلالا فانت أهل لذاكـــا

(وتعطف فالحسن قد اعطاكا)

ومثال الثانى
(وصلنا السرى وهجرنا الديـــارا) بشوق بهاك له قد أثارا
وعزم رأى البطء فى السير عارا كانا خرجنا لنطلب ثارا

(وجئناك نطوى اليك القفارا)

والتسبيع كالتخميس فى نوعيه فلا حاجة للكلام عليه.

(التضمين)

وهو أن يأتى الشاعر بشطر فيضمنه فى أبيات له بأجمل مناسبة وأتم ارتباط ومثاله قولى فى واقعة حال مع الشاب الأديب لاوى أفندى الموسوى الاسكندرى :

عهد الأحبة عندى ليس ذا وهن	**وحبهم هو فى قلبى سنى وهنـــــى**
لا سيما صادق فى حبه كأخـــى	**(لاوى) الذى غيره فى القلب لم يكن**
إنى أقول له يا من تباعد عــن	**عينى وقلبى له من أحسن السكــن**
هل الزمان معيد يوم مجتمـــــع	**بك امتنانا فيحظى القلب بالمنــــن**
فقد حفظتك فى عيب لم اك مــن	**طول البعاد الى السلوى بمرتكــــن**

(التاريخ)

لا يعلم تاريخ حقيقى للتاريخ حتى يعلم أول من اخترعه غير أنه مذكور فى بعض كتب الأدباء أول من بدأ بعمل التاريخ عبد الغنى النابلسى ذلك العالم الشهير وقد تبعه فيه من أتى بعده الى وقتنا هذا. ويشترط فى التاريخ أن يكون فى شطر واحد مجموع جمل كلماته يساوى عدد السنة الجارى عمل التاريخ فيها وأن يكون فيه كلمة تشير الىالمقصود. وطريقة عمله أن يأتى الشاعر بشطر مناسب لما هو فى صدده فيحسب جملة فمتى وجده ناقصا أو زائدا عن عدد السنة الجارى عمل التاريخ فيها فإنه يتصرف بحذفه ومهارته فى بعض الكلمات حتى يتوصل الى المطلوب، وقد رأيت أن بعض الأدباء لمناسة كونه وجد شطر التاريخ ناقصا واحد قال فى الشطر الذى قبل التاريخ :

وبالواحد الفرد استعنت مؤرخا

وسماه بالتاريخ المتوج وبهذه العثرات التى يجدها بعض الشعراء فى طريقهم أثناء عمل التاريخ تراهم يتفنون فى تنويع التواريخ كحسابهم المهمل دون المعجم أو العكس أو مجموع مهمل الشطر الأول مع معجم الشطر الثانى أو العكس وهلم جرا.

وقد يفتخر البعض بجعل كل شطر من القصيدة تاريخا أو بأن يجعل القصيدة ذات مائة تاريخ أو أكثر على أن الأصل فيه هو وضع التاريخ فى ختام القصائد اثباتا لتاريخ الحادثة التى عملت من اجلها القصيدة وبذا لم يكن من اللزوم زيادة التواريخ للدرجة المشار اليه ولا محل لافتخارهم فيه على أن كلما يتوخاه الشعراء فى قصائدهم من التقييدات المماثلة لهذه وكالصناعيات التى سنلم بذكرها مما يجعل شعرهم غير مقبول لأن تلك التقييدات تجعل الشاعر يقول مالا يريد ويريد مالا يقول ومثال على ذكر التاريخ قولى عند الاحتفال بعيد جلوس جلالة الخليفة الأعظم سلطاننا عبد الحميد الأفخم سنة ١٨٩٧ :

الله اكبر ان سعد خليفة الـ	اسلام مولانا له اقبـــــال
اكرم به وبامه مصريـــــة	قامت لها بثباته الآمـــال
فأقامت الأفراح تذكر نعمة	نيلت يوم جلوسه وتنـــال
فيه سعد نابل سنبقى دائما	سعداء تشهد سعدنا الأجيال
والدهر يتلو بالجلال مؤرخا	عرش الخلافة عيده الاجلال
سنة ١٨٩٧	٥٧٠ ١١٤٢ ٨٩ ٩٦

وقولى معتذرا لبعض الاخوان عن مسئلة

قـــــد وافيـــــت معتــذرا	فـــلا تكتـــــب بتعذيرى

وحسبى قـــول تاريخــــى	لعـــذرى كـــان تقصيرى
سنة ١٨٩١	١٠١٠ ٧١ ٨١٠

وقولى مهنئا حضرة السيد الماجد كبير المهم حميد الشيم جرجس حنين بك وكيل ادارة الأموال المقررة بنظارة المالية المصرية.

بك الرتبة العلياء تسمو على المجد	وانت لها امأمول والموئل المـــدى
فلما عليك الكل أصبح ثابتـــــا	بثالثة أهداك مولاك ذو الرقـــــد
وهل لمثان من عنى عن مثالـــث	وصوت المثانى والمثالث فى حمـد
سرورا بما قد حزت والدهر شاكر	اياديك يا مولى اقام على المجـــد
ووالله لولا انها من عزيزنـــــا	لما صلحت كفوءا لجوهرك الفـــردى
وانى لم اقدم بقولى مهنئـــــا	لكونى مرؤوسا فما ذاك من قصدى
ولكن خلال جمعت فيك أوجبـت	على الثنا مما يجعل عن العـــــد
وفضل وآداب بها قد تفـــردت	سجاياك اذ فاقت على نفحة النــد
وظرف ولطف فى جميل سماحة	وفكر يميز الأمر بالفهم والنقـــد
فما لى الا أن أقول مؤرخــــا	بك الرتبة العلياء تسمو على المجد
سنة ١٨٩١	٢٢ ١٠٣٣ ١٤٢ ٥٠٦ ١١٠ ٧٨

وقولى مهنئا لسعادة محمود رياض باشا بشهر الصوم سنة ١٣٠٨هـ :

ان رمت امدح فضل محمود	لم يبلغ المعشار مقصودى
كيف السبيل لمدح حضرتـــه	والوصف فيه غير محدود
وهو الذى سلكت مكارمــــه	سنن العلا فى حسن تأييـد
الصوم وافانا على شــــرف	يعنو له فى ثوب تعييـــد
حتى لسان السعد ارخـــــه	ومضاتنا بهنا بمحمـــود
سنة ١٣٠٨	١١٤٢ ٦٦ ١٠٠

وقولي في شكوى حال على لسان بعض الاخوان للخديوى الأسبق المرحوم اسماعيل باشا سنة ١٣٠٧هـ :

سلوك طريق الجد فرض على الحر   وغير العلا لا يستطاب لذى النصـــر
وذو العز لا يرضى المذلة موطنـــا   ولو قطعوه بالاسنة والسمـــــــر
وذو المجد لا يلهيه عن حفظ مجده   كثير الملاهى لا ولا جرعة الخمـــر
ومن يهو اسباب النجاح لنفســـــه   يرى السعى اولى من ملازمة الصبر
وعارعلى ذى السعى قصد سوى امرئ   لدى مجلس العلياء يوجد فى الصـــدر
كرب العلا اسماعيل باشا فانـــــه   مليك الملا بالمجد والعز والقـــدر
همام يخاف الدهر سطوة عزمـــــه   ومن حزمه يستبدل العسر باليســـر
على بابه نجح المساعى موفـــــق   ومن رفده ما قد يزيد على البحـــر
شكوت الى أعتابه الضر والأســـى   ويممته أرجو أمانا من الدهـــــر
وأنزلت حاجاتى بساحته ولـــــى   يقين بأنى لا أرد على خســـــر
ولكن بفوز يرجع الدهر خائبـــــا   فيطلقنى من ربقة الذل والأســـر
وانى امرؤ اصنته فى الناس حيرة   تركت بها أهلى ووافيت من مصـــر
فقد أوثقتنى منه كل ملمـــــــة   ولم ينجنى الا مقامك فى العصـــر
وحين دروا انى لكم جئت قاصـــدا   اقام يهنينى الجميع على النصـــر
وقالوا بأنى قد وصلت الى الـــذى   امننت به الدنيا وعائلة الغـــــدر
فقلت نعم اذا ان سعدى مـــــؤرخ   وبشر علا اسماعيل عونى على الدهر
سنة ١٣٠٧   ٥٠٨ ١٠١ ٢١٢ ١٣٦ ١١٠ ٢٤٠

وقولي مهنئا صاحب العزة والفضل سعادة ادريس راغب بيك عند تعيينه مديرا لمديرية القليوبية سنة ١٨٩٥ :

ترقى بنى العلياء الــزم واجب ولا سيمـــا من كان اسبق ناجب
كادريس بيك راغب فهـو سيد باجلالــه تسـمو كبـار المناصب
تهذب آدابا وعلما وحكمـــة فجاد نهـــــاه للعلا بالرغائب
وابدى لدى القانون كل غريبــة من العدل اورثتـــا بديع الغرائب
مضت وهو قاض بالعدالة مـدة قضاها شريف النفس سامى المطلب
وقد حير المثنى ايثنى لقـــدره وعرفاتـــه ام فضلــه والمناقب
والا على ان لا يعاب بــه سوى سلوك معاليـــه مغالـــى المذاهب
والا على حسن الصفات وكونه علـــى صنع فعل الخير خير مواظب
رقى رتبة دون التى يستحقهـا فنحــن نهنيهـــــا باوحد كاتب
وتدهعو بان يرقى قريبا لتربـة تكون له كفــــوءا لا عظم طالب
فلو يرتقى كل الى ما استحقـه لكـان وزيـرا للعزيز كـ (راغب)
كراغب باشا الشهم والده الذى ثوى جنـة النعمى لدى خير واهب
وكان ذوو العرفان والمجد مثله يسودون لا مــن كل رب معـائب
وكنا على هذا نسير الى العـلا ولم يرمنـــا بالعيب بعض الاجانب
ولكن غدت اذنابنا فى رؤوسنا فعدنـــا على أعقابنـــا عود نادب
فياليت حظ العلم يأتيــه دوره فيرتقى ذوو العرفان اسمى المراتب
فاعلاء ادريس كبشرى لمصرنا بان ارتقـــا الاوغاد امسى بذاهب
واقبل عصر فيـــه للعلم دولة ستحيى امانينـــــا بدرء المثالب
فيا أهل مصر اهنأوا وافرحوا به فادريس للعليـــــاء اكرم صاحب
ويا رغبا فى فضله قل مؤرخـا مدير عـــــلا ادريس بك لراغب
سنة ١٨٩٥ ٢٥٤ ١٠١ ٢٧٥ ٣٢ ١٣٣٣

وقولى ما دحا حضرة العلامة الفاضل على بيك رفاعه وكيل المعارف المصرية سابقا وقد اهديته بكتابين من مؤلفاتى سنة ١٣١٣هـ :

هذان سفران من صنعى وما لهما سوى معاليك بالمولى السرى اللائق
قالا لمن انت تهدينا فقلت لـــى فضل عن الشرف السامى له ناطق
فبادراتى وقالا نحن نعرفــــــه ففضله سابق لكن بلا لا حـــــق
كاسمه فيما نؤرخـــــــــــه على رفاعة ممدوح العلا الفائــــق
سنة ١٨٩٥ ١١٠ ٨٥١ ٩٨ ١٣٢ ٢٢٢

وقولى فى شكوى حال ومهنئا لبعض الذوات بشهر الصوم :

علاكم فوق كل عـــلا يعـــز ومن مدحى له بالشعر كنـــز
نشأتم فى بنى الآداب غصنــــا يميل به الى الأدب المهـــر
وها أن ذا أديب غير أنـــــى لسيف الدهر فى عنقى محز
فكيف وقد أتيت الى حماكـــم يرى لى عن لحاق البر حجز
وذا قلمى له فى الخط ســـبق ولى علم وما بى قط عجــز
فكونوا عون عبد كمو تصيبـوا ويغنيكم عن التصريح رمــز
عسى انى أكون قضيت نحسى ويوفينى بكم فى السعد طرز
فقد ضاق الخلق وفاز غيـــرى بما يرجو ولى كد وعـــوز
وكم كان المهنى لى يهنـــــى بأن لديك لى ظفر وفـــــوز
فيا الله هل حظى توفــــــى واصبح بى زمان يستفـــز
وهل أنا مشكل مالى محـــــل لحل لم انا فى الناس لغـــز
سألت الله أن يبقيك فينـــــا بقاء المجد وهو لك المعـــز
يقول لكم لسان البشـــــر ارخ بكم رمضان يهنأ وهو عـــز

وقولى مؤرخا ظهور جريدتى الهدى والمدرسة سنة ١٣١٠هـ :

لله در مهذبين كلاهما لنهاه بيت فى المعارف أسسه

قاما بنشر جريدتى مفيدتين بخدمة هى للبلاد مقدسة

كلتاهمـــا انهار فضل قد بدت ... تـروى لنـا مـن كـل علـم أنفسه
لو انصف الشعراء قالوا ارخوا ... (هدى) اقرأوا وتعلموا (فى المدرسة)

وقولى مؤرخا اتمام منزل انشاه حضرة صديقى الأديب محمد بك أباظة نجل صاحب العزة والفضل سليمان بك أباظة السيد سنة ١٣١٠هـ.

صرحت بالقصد والمحبوب قد كنى ... وتاه عجبـا فلـم أدر الذى كنــا
ولـى فـؤاد اليـه شيـق كلـف ... ودمع عينـى جرى حتى حكى عينا
وكنت قبل الهوى لاهم لى بسـوى ... صعود طـود المعالى اطلب الحسنى
طورا بسعيى وحينا بارتقا قلمـى ... أجدد الجـد ذا خطـا وذا طعنا
ومذ تبدى تبدلت الثبات علـى ... جدى بوجدى الذى للجسم قد أضننى
فى كل جارحة بيت به زمـــر ... من داعيـات التصابى اشغلت ذهنا
لا استفيق زمانا من محبتـــه ... ولم أزل ثمـلا أشكو الهوى وهنا
وكم صبرت فلم يجد التصبر لى ... نفعا وقلبى بغير الوصـــل لا يهنا
وكم مدحت أمير فاستفدت بـــه ... خيرا وأما غرامى قط مـــا أغنى
وكم رأيت عقود النظم حاليـــة ... وفضل نجل سليمان بهـــا يعنى
على أساس متين شاد بيت عــلا ... حتى غدا لعلاه المنـــل الأسنى
فقلت تهنئة منى أؤرخهـــا ... محمد شاد بيت اليسر للسكنـــى
سنة ١٣١٠

وقلت مؤرخا ميلاد نجله سليمان سنة ١٣١٤هـ.

سألت الدهر ما للثغر باسم ... أهذى منك أيام المواسم
فقال افق وفى التاريخ أرخ ... سليمان بفضل الله قادم

(الصناعيات)

والصناعيات كثيرة وهى بحسب ذوقيات واقتدار مخترعيها ولا سبيل لحصرها ليس لكثرتها ولكن لكونها ليست على قاعدة؛ مثالا عليها قولى مهنئا ومؤرخا زواج سعادة محمود رياض باشا سنة ١٨٩٢.

دنو من أهواه للقلب عيــــد   فأى متى أقول لى الوصل عيــــد
دائى غرامى والوصـــال الدوا   ومن أحب اليوم عنى بعيــــد
دمى (بدولة) الجمـــال الذى   أهوى مباح حيث أقضى شهيــــد
درع اصطبارى ليس يقوى على   هجر وحسب (لنا) س وجدى الشديد
داعى الهوى (أكبر) داع فقـــل   للائمـــى كـــف الذى لا يفيـــد
دارت على بدر السما هالـــــة   لكنمـــا (فخر) ى ببدرى الوحيـــد
دون (الـــ) تمام (وزرا)ء إليهـــا   وهو مليك الكل بل هـــم عبيـــد
دعنى أمت فى حبــــه أو أرى   عطفا (عل) قلبـــى منـــه يزيـــد
دانى قطوف فى (رياض) الحلى   وما حلال لى لست عنـــه أحيـــد
درس الهوى انى به عالـــــم   من (كل) وجهيه فحظـــى سعيـــد
دأبت اقـــراه كمـــا أننـــى   أدمت مدحـــى للوزير الرشيـــد
دعا الى الحق يحزم فكـــم   منه (العبـــاد) الآن قد تستفيـــد
دانت له العليا (ومصر) علـــى   يديه قد باهت بمجـــد مشيـــد
دلت سجاياه على أنــــه   مولـــى (فأضحت) فى مديح حميد
دين علينا شكـــره اذ (بـــه)   فزنـــا باعزاز وخيـــر مزيـــد
دولته اوجد من فضلــــه   (روضـــة) أفراح لنجـــل فريـــد
دار (تقدمت) الى وجيهـــا   جماعـــة الأحباب فـــى أنس عيد
دعوا فلبو فلقوا كلمـــــا   (بين) الملا مجد الألى قـــد يعيـــد

دام (ارتقاء) فوق أوج العـــلا	ممنعـــــا بالعـــز عمـــرا مديــــــد
دهر الصفا يخدم اعتابـــــــــه	وفـــى (البلاد) نفعه قـــد يزيــــــد
دوما يقول السعد تاريخـــــــه	هذا يفـــــــرح اقتـــــران سعيــــد
سنة ١٨٩٢	٧٠٦ ٢٩٠ ٧٥٢ ١٤٤

مقلدا القصائد الارتقيات فى التزام حرف القافية فى أول كل بيت من أبيات القصيدة زائدا على ذلك كونها ذات تاريخ وان الكلمات المحصورة بين الأقواس يستخرج منها هذان البيتان.

الباب الثالث

الطهطاوي والبارودي وشوقي

الفصل الأول

الوطن والمنفى عند الطهطاوي

التاريخ / المعاناة / الكتابة

(١)

كانت حياة رفاعة الطهطاوى بين عامى (١٨٠١ – ١٨٧٣) فترة حافلة بالأحداث والمنجزات الحضارية. فقد شهدت مشروعى (محمد على) و (اسماعيل) لتحديث مصر، ونقلها إلى المساهمة فى صنع الحضارة الإنسانية الحديثة. ولهذا كانت حياة الطهطاوى صورة لهذه الحياة العامة، وتجلياً من تجلياتها.

فقد أرخ ميلاده برحيل حملة بونابرت (١٨٠١م) وما ترتب عليها من نتائج سياسية واجتماعية وفكرية. ومن ثم فقد نشأ الطهطاوى وروح الانتصار تسيطر على المصريين (بالانتصار على جنود الحملة فى الصعيد) ثم صد حملة (١٨٠٢م) وتولية "محمد على" حكم مصر بسلطة الشعب وطلائعه المثقفة من رجال الأزهر (١٨٠٥م). وصد حملة فريـــزر (١٨٠٧م) على رشيد. وقد أشاعت هذه الأحداث جواً من الشعور القومى

والوطنى، وأسس فى نفوس المصريين الإحساس بالتمسك المتوارث بالأرض / الوطن.

ثم تواكبت فترة فتوته وشبابه مع طموح "محمد على" فى تحديث مصر، بمشروع نهضة فى كل المجالات، وكان الطهطاوى واحداً ممن جدوا فى بناء هذه النهضة، بل هو صانع بيانها الأول ورائدها بلا منازع. وبالتالى كانت دعوى بناء الوطن، ومفرداتها، معجماً لكل كتاب هذه الفترة، كما كانت بؤرة تؤجج المشاعر القومية، والإحساس بالوطن / مصر بخاصة سواء فى فترة صعوده أم فى فترة هزيمته.

وقد توازى الإحساس بالوطن مع الاحساس بـ (المفارقة) فى الوقت نفسه. فالرائد المشارك فى النهضة كان يحس بمفارقة بين ذاته وذوات الآخرين فى فرنسا (١٨٢٦ - ١٨٣١)، وبين حضارته المصرية / العربية / الشرقية وبين حضارة أوروبا الحديثة المتقدمة. وكانت (الغربة) عن الوطن آنذاك مثيراً لمشاعره عن الوطن، بشكل عام، وعن مصر بشكل خاص.

وقد زاد إحساس الطهطاوى بالوطن، بما عانته مصر بعد هزيمة جيوش محمد على (فى البحر المتوسط) وتوقيع معاهدة (لندن) (١٨٤٠)، الأمر الذى ساعد على تقلص مشروع النهضة العلوى. وأشعر الطهطاوى وغيره بـ (الآخر) الذى لن يترك بلاده تنهض بسهولة.

مما جعل فترة كهولته شاهدة على تراجع النهضة خاصة بعد مرض محمد على ثم موته، وتولى عباس حلمى الأول السلطة فى مصر (١٨٤٨ - ١٨٥٤). فقد شهدت فترة حكمه تراجعاً وجموداً، كان من

نتائجه زيادة التراجع فى مشروع النهضة وتدمير بعض المنجزات التحديثية وقد أثر ذلك على الطهطاوى، لأنه واحد من بناة هذه المنجزات التى تهدم أمام عينيه. وزاد الأمر سوءاً نفى الطهطاوى (المقنع) إلى السودان بين عامى (١٨٥٠ – ١٨٥٤).

ولهذا اتفق على الطهطاوى عاملان : الأول : توقف مشروع "محمد على" الإصلاحى، والثانى : جمود الحاكم وانحيازه للإنجليز، فقد "أدى فشل برنامج محمد على الإصلاحى – إلى فرض التبعية الدولية على الاقتصاد المصرى، .... وقد خصص نصف قيمة الصادرات تقريباً فى القرن التاسع عشر كمدفوعات لأصحاب الأسهم الأجانب(١)". إلى جانب ما أعطاه عباس الأول من نفوذ للإنجليز أصحاب الثأر الإستعمارى من فرنسا ومن مصر آنذاك، وقد ساعد نفوذ الإنجليز فى عصر عباس الأول، فى تمهيد مصر لاستعمارهم.

وكانت إصلاحات (سعيد) الزراعية (١٨٥٤ – ١٩٦٣م) محاولة لإنقاذ الاقتصاد المصرى تمهيداً لإكمال مشروع النهضة من جديد، وكانت عودة الطهطاوى فى عهد سعيد (١٨٥٤م) إشارة لهذه الإصلاحات، التى رأى الطهطاوى أنها استكملت فى عصر (إسماعيل) حيث "حصل فى هذا الزمن الأخير فى الحكومة توسيعات وتسخيرات عجيبة، لم يتمكن منها المرحوم محمد على، وكان يتمنى حصولها بعض المؤرخين، حيث أبدى فيه ملحوظة لطيفة، تفيد أنه لو ظفرت ديار مصر بهذا التكميل لتم لها الدست وفازت بالحظ الجزيل"(٢). وهو ما رآه الطهطاوى من تجليات النهضة فى الآداب والفنون، ومحاولة جعل مصر قطعة من أوربا الحديثة، كما حلم هو ذات يوم وهو نزيل باريس. وقد وضح هذا الأمر جلياً فى

مؤلفات الطهطاوى التى كثرت فى عصر إسماعيل، والتى اقترن فيها التغنى بالوطن، وتاريخه ومنجزاته بالتغنى بأمجاد الحاكم الذى استطاع أن يواصل مشروع النهضة، وينقذ مصر من الجمود والرجوع مرة أخرى إلى ما كان قبل عصر محمد على الكبير.

وأصبح من الطبيعى أن يتغنى الطهطاوى وجيله بالوطن / مصر سواء فى شعرهم أم فى مؤلفاتهم الأخرى. بل كان تغنى هؤلاء الرواد مقدمة لتغنى من جاء بعدهم من رواد الصف الثانى، بعد هزيمة عرابى (١٨٨١م) والاحتلال البريطانى لمصر (١٨٨٢م)، حيث كانت كلماتهم صدى لكلمات جيل الطهطاوى. فالمطلع على حديث الطهطاوى عن الوطن فى "تخليص الإبريز" و "مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية" و "أنوار توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل" و "بداية القدماء ونهاية الحكماء" وغيرها، يدرك مكانة (هذا الوطن) وما قاله فى شأن تمدينه أرباب الفطن، كما تشير عبارة الطهطاوى نفسه فى هذا السياق.

ولا تنفصل كتابات الطهطاوى عن الوطن، عما تعلمه من التراث الإنسانى بعامة والعربى بخاصة. ولا تنفصل عما ثقفه فى غربته الإختيارية ثم الإجبارية، بعد معاناته الخاصة فى البعد عن (هذا الوطن). وهى المعاناة التى تبلور الأفكار والمشاعر وتعطى فرصة للتأمل والتحليل والمقارنة والاكتشاف، وإعادة صياغة عناصر الرؤية والموقف الإجتماعيين والفنيين.

(٢)

أمدت مقولات التراث العربى، عن الوطن، والتعلق به، كل من كتب عن الوطن فى العصر الحديث فى مصر، وقد أضاف الشعراء إلى هذا التراث معاناتهم الخاصة فى البعد عن الوطن سواء فى الرحلة، أم فى المنفى. لذلك نجـد فى كتاباتهم وشائج مهمـة تربط بين الشاعر / التراث / الوطن فى كتابات المنفى بخاصة.

وقد أشار النقاد القدامى إلى ما يزيـده (المنفى / الغربة / الوحدة / الحبس / الخلوة) فى قريحة الشاعر، وخلو قلبه، وهياج خاطره وهذا "ابن رشيق القيروانى" مع منتصف القرن الخامس الهجرى يورد مقولات من سبقوه، ويجمعها فى قول "الخليع " من لم يأت شعره من (الوحدة) فليس بشاعر، قالوا : يريد (الخلوة) وربما أراد (الغربة)، كما قال ديك الجن : ما أصفى شاعر مغترب قط(٣)". إشارة إلى (المعاناة) و (التفرغ) فقد يحمل شعر المنفى والغربة ما لا يقدر عليه الشاعر نفسه فى غيره من الأحوال والمناسبات كما أشرنا فى الفصل الأول.

فإذا أضفنا فكرة التعلق بالوطن عند العربى بسبب تنقله الدائم، وبعده المستمر، كما يقوم الجاحظ فى إحدى رسائله فإن "الناس بأوطانهم أقنع منهم بأرزاقهم... وترى الأعراب تحن إلى البلد الجدب والمحل المقفر والحجر الصلد وتسترخم الريف.... وترى الحضرى يولد بأرض وباء وموتان وقلة خصب / فإذا وقع ببلاد أريف من بلاده وجانب أخصب من جنابة واستفاد غنى حن إلى وطنه ومستقره(٤)". فما بالنا بمصر صاحبة الخصب والحضارة المبكرة فى تاريخ الإنسان فى العالم القديم، والتى

تستمر فى عطائها طوال عصور التاريخ لأبنائها ولغير أبنائها؟! لقد كان من الطبيعى أن يتضاعف الإحساس بالمنفى عند شعرائنا فى مصر بخاصة. مما يجعل الابتعاد عنها مساوياً للخروج من "الجنة" كما يعتقد أبناؤها. وقد زاد من تعلق أبناء مصر بأرضهم رغم كل الصعوبات التى يجدونها فى بعض الفترات، تلك السياقات التاريخية والدينية التى أضفت على وطنهم مسحة القداسة والاحترام وضرورة انتصارها على العدو لأنها "كنانة الله".

والشعر العربى فى كل عصوره يعمق هذه الفكرة، حتى أن أبيات "ابن الرومى" الشهير التى مطلعها (ولى وطن آليت ألا أبيعه..." تتحول إلى شعار للتعلق بالوطن فى هذا السياق، وقد أشار الطهطاوى إلى كل هذا فى كتابه "المرشد الأمين فى تربية البنات والبنين" ص٩١ على سبيل المثال لا الحصر. كما سنجد تجليات (ذلك فى شعر الطهطاوى والبارودى وشوقى) تصور مصر بالجنة والبيت الظليل والأم الحانية.

وقد وجد "الطهطاوى" فيما ترجمه من الشعر الفرنسى (عن الوطن) ما ثبت فؤاده على حب الوطن والإحساس به، بل وجد فى النموذج الشعرى الذى يحاكيه بالضبط كما يحاكى شعر ابن الرومى المشار إليه. فلم يأت الوطن فى شعره، من فراغ لأن "وعى الطهطاوى بمصر القديمة، حضارياً وتاريخياً، كان وراء إحساسه المتعالى بوطنه... وفترات الغربة الكتكررة للطهطاوى، التى تبلغ حوالى عشر سنوات فى باريس (١٨٢٦ – ١٨٣١م)، والسودان (١٨٥٠ – ١٨٥٤)(٥)، قد أمدته بمدد آخر عمق هذا الاحساس لديه.

ولا يقف الحديث عن الوطن – عند الطهطاوى – عند نقله للشعر الفرنسى أو ما كتبه فى حب مصر، أثناء بعثته فى فرنسا أو أثناء منفاه فى السودان، لأن قصائده الوطنيةتنتشر فى كتب كثيرة له، كما فى "تخليص الإبريز" "المرشد الأمين"، "وقائع تليماك" "مناهج الألباب المصرية"، "منظومة وطنية مصرية (١٨٥٦)" "مقدمة وطنية مصرية (١٨٦٦)" "قصيدة وطنية إسماعيلية" ترجمها عن بالجرينى (١٨٦٥)، "الكواكب النيرة فى ليالى أفراح العزيزة المقمرة (١٢٨٩هـ)" "تهنئة عيدية وطنية" (طباعة حجر لدى أسرته)(٦) بالإضافة للحديث النثرى المنتشر فى كتبه كلها.

وهنا لابد أن نربط بين ما ذكره الطهطاوى عن الوطن فى كتبه نثراً وشعراً، وبين ما سيأتى فى مؤلفات اللاحقين له، أقصد محمود سامى البارودى، وأحمد شوقى بخاصة.

وهنا سلم قيمى، تتدرج فيه مقولات الطهطاوى عن الوطن تبدأ بالميتافيزيقى والروحى وترتكز على الإنسان، الذى يسقط رأسه على أرض الوطن أو فداء للوطن، وتنتهى بالتحالف مع الحاكم لنصرة الوطن ضد الدخيل. ويشكل هذا السلم القيمى فى ست مقولات تتضمنها قصائده الوطنية، وتؤازرها مقولاته النثرية، ويبدأ التدرج بمقولته المتكررة، فى قصيدته "مقدمة وطنية مصرية" وهى التى تربط بين الفطرة الإنسانية، وبين حب الله والوطن : وفيها يقول الطهطاوى :

(مذهب) :

-من أصل الفطرة للفطن — بعد المولى حب الوطن

هبـــة من الوهاب بهـا — فالحمد لوهـاب المنن

(الديوان ص١٠٦)

ثم يؤكد على مقولة حب الوطن من الإيمان فى عدة مواضع منها قوله :

-للحرب هلموا ياشجعان	**حب الأوطان من الإيمان**
	(الديوان ص٨٩)

ومن هذا الإيمان، يتحول الوطن/مصر إلى جنة، ونيلها إلى كوثر شهى، كما فى قلوه:

ولئن حلفت بأن مصر لجنة	**وقطوفها للفائزين دوانى**
والنيل كوثرها الشهى شرابه	**لأبركل البر فى أيمانـــى**
	(الديوان ص٨٥)

الأمر الذى يجعله مقراً بأن النسيب والغزل لا يقال إلى لمصر، كما فى قوله :

نظم النسيب والغزل	**فى غير مصر يعتزل**
	(الديوان ص٩٦)

ويعود هذا الحب، وهذا الإيمان، والرفعة إلى أن الوطن مسقط الرأس، كما يقول :

ليس اللبيب ذو الفطن	**إلا المحب للوطـــــن**
وموضع بـــــه قطـــن	**لديه أسمى موضـــع**
فمسقط الرأس أحـــب	**من رأس مال يكتسب**
ومن لحبه أنتســـــب	**فهو الذكى الألمعى...**
	(الديوان ص٩٦)

ولذلك يقف الطهطاوى دائما مع الحاكم، ليواجه الأجنبى، أو النازى، مهما تكون جنسيته، غربية أو عربية، فكلهم يغزو، كما يقول فى منظومته الوطنية المصرية :

وتولى إمرتها الغربـــا

أعجاماً كانوا أو عربـــا

والحال ينادى واحربـــا

والفرصة تدرك بالأزمان

(الديوان ص٩٤)

ونرى المقولات التى كونت موقفه من الوطن، كما تجلت فى شعره، مترددة فى نثره، وترجماته، فهو فى كتابه "المرشيد الأمين" : يكرر ما قاله فى شعره، حيث مصر الوطن، عش الإنسان، وأم الدنيا، وكنانة الله، وأول وطن، وهى أشرف الأمكنة فى القديم والحديث، كما يقول الطهطاوى :

"الوطن هو عش الإنسان الذى فيه درج، ومنه خرج، ومجمع أسرته، ومقطع سرته، وهو البلد الذى نشأته تربته، وغذاؤه وهواؤه، وربا نسيمه، وحلت عنه التمائم.../... وقد جرت العادة أن البعيد عن الوطن الذى قضى فيه جزءاً من شبابه يتشوق إليه سواء كان من أهل البدو أو من أهل الحضر.

فإذا أبدينا بعض محاسن أم الدنيا والنعمة التى هى "كنانة الله" فى أرضه ظهر لنا أنها تعد أول وطن من أوطان الدنيا يستحق أن تميل إليه قلوب بنيه، وأنه أحق أن تحن إليه نفوس مفارقيه من ذويه.

ولا يشك أحد أن مصر وطن شريف، إن لم نقل إنها أشرف الأمكنة فهى أرض الشرف والمجد فى القديم، والحديث، وكم ورد فى فضلها من آيات بينات وآثار وحديث. فما كأنها إلا صورة جنة الخلد منقوشة فى عرض الأرض بيد الحكمة الإلهية التى جمعت محاسن الدنيا فيها"(٧)

وهذا الوطن، جنة، الشريف، القديم، المجيد، العش، هو وطن الطهطاوى الذى أحبه وأعطى عمره له، فى الحل والترحال والمنفى، لذا كان المنفى قاسياً عليه أكثر ممن لا يعى وطنه هذا الوعى النفسى / الإجتماعى / التاريخى.

ولا ينسى، "الطهطاوى" أن يشير إلى أن الرحلة خارج الوطن، لابد أن تكون عائدة بالمنفعة عليه، ولم ينس أن يشير إلى أن الوطن قد يذم من يحبه حين يتعرض للأذى، بحسب حال المتوطن، فهو يشير إلى أن

"المتدن"... يكثر التنقل، ولكن فى الحقيقة تنقله ثمرة من ثمرات المتدان، مرتقعة تعود على الوطن بالمنفعة، ولا نظر إلى من حصل له ذل وهوان، فرغب بذلك عن الأوطان كما قال الشريف الرضى :

مالى لا أرغب عـــن بلــــدة يكثر فيها الدهر حسادى

ما الرزق فى الكرخ مقيما ولا طوق العلا فى جيد بغداد

فقد يذم الوطن من واحد، ويمدح آخر بحسب حال المتوطن"(٨)

وقد فطن الطهطاوى إلى مسألة ذم الوطن رغم حبه، إلا أنه لم يقع فى هذه المسألة، لأنه ذم المنفى ولم يقترب – رغم ضيقه – من وطنه مصر بأى ذم، فقد اقتصر فيها الذم على سوء حال الحاكم، وسوء حال الظروف التى أوقعته فى هذا المنفى المسموم.

وكما بالغ الطهطاوى فى الحديث عن حب الوطن، أدركنا ما لاقاه من ذل وهوان ومرارة فى سنوات المنفى، وأدركنا "المفارقة" الغريبة التى أوقعته فيها ظروف النفى، وكتب خلالها قصيدتيه. بل من خلال السياقات السابقة نجده يتحدث عن آثار المنفى النفسية والفكرية.

فهو يعتقد أن حب الوطن من الإيمان. ولذا وجب إطاعة الحاكم فى تحسين حال الوطن ونفعه، ويظهر ذلك وهو يتحدث عن أثر النفى عليه بقوله:

"وكان زمنى إلى ذلك مصروفاً وديدنى بذلك معروفاً، مجاراة لأمير الزمن على تحسين حال الوطن، الذى حبه من شعب الإيمان، وفى مدة نحو الثلاثين سنة لم يحصل لهمتى فتور ولا قصور... وإنما فقط لما توجهت بالقضاء والقدر إلى بلاد السودان وليس مما قضاه الله مفر، أقمت

برهة خامد الهمة، جامد القريحة، فى هذه الملمة حتى كاد أن يتلفنى سعير الأقليم الفاير بحره ومسمومه، ويبلغنى فيل السودان الكاسر بخرطومه... فكيف وأن لى نصيباً فى السعود المقبلة، والعهود المستقبلة، وحظاً من الاوقات المفيدة،وسهماً من العدالة أباعد به عن وجوه هذه البلاد البعيدة"(٩)

ولذا كانت القصيدتان اللتان كتبهما فى المنفى، وسيلة من وسائل الخروج من الأزمة، وكسور الفتور، وإيقاظ الهمود، والخمود، وتحريك القريحة، وبالتالى وسيلة للتواصل مع الذات بقهر الغربة الوحشية، ومع موطنه بالتراسل، ومع تراثه الخاص وتراثه العام بمدح النبى (جده) والتوسل به لنفى المنفى والغربة، والتوسل إلى "صدر مصر" لفك إبعاده من مصر إلى السودان.

(٤)

ينتمى فكر (الطهطاوى" غلى الحداثة، بينما ينتمى إبداعه الشعرى إلى ما قبل المرحلة الحديثة (الإحيائية) وإن كان الطهطاوى هو صاحب بذور التحديث فى شعره، والشعر الذى جمع له حتى الأن، ينتمى بخصائصه إلى العصر العثمانى على الرغم من اطلاع الطهطاوى على الشعر الفرنسى الحديث.

وشعر المنفى عنده، ينتمى بخصائصه، إلى العر العثمانى أيضاً، وإن حمل بذور "التعبير" عن الذات، فقد كتب قصيدتى المنفى سالفى الإشارة، بحس تراثى كبير، جعله يخمس فى الأولى قصيدة "البرعى"

وجعله يبث آلامه فى الثانية، فى شكل رسالة مليئة بالدعاء والاسترحام إلى الحاكم.

وتشترك القصيدتان فى : أنهما من شعر "الشكوى" و"التوسل" وبث الآلام الخاصة، ففى حين يشتكى فى المخمسة إلى النبى "جده" يشتكى فى الثانية إلى "صدر مصر". وفى حين توصف الأولى أنها من شعر "المعارضة" توصف الثانية بأنها من شعر "الشكوى" وفى الوقت نفسه، فالقصيدتان تحتويان على : أغراض أخرى : كالفخر بالذات، وبالنسب أم مدح (السلطان) الحاكم.

ويكون الطهطاوى بهذا، قد وضع شعره فى مرحلة أقل جودة وتطوراً من شعر بعض معاصريه وبعض التالين له، فلم يكن الشعر من همومه لأن مجمل شعره فى المناسبات والمدائح... إلا أن قصيدتيه فى المنفى قد حملا دفقة شعورية قوية، وإحساساً واضحاً بالذات، وبالغربة والمنفى، جعلهما متميزتين فى السياق العام لشعره، وبالتالى جعلتهما الدراسة موضوعاً لها.

أما القصيدة الأولى، وهى من شعر المعارضة، فتنتمى إلى "النبويات" وهى "قصائد مطولة كتبت فى غرض جديد هو الاستغاثة بالرسول، والتوسل إليه برفع المعاناة.."(١٠) فى ظرف عصيب يتشابه مع المعاناة التى عاناها الشعب العربى من الحملات الصليبية، ومن ظلم المماليك ثم من ظلم الحاكم بعد ذلك، وقد جعلت هذه "النبويات" عند الطهطاوى وسيلة لرفع الظلم وإثبات النسب للنبى الذى تتجسد فيه العدالة.

وليست هذه المخمسة أول ما يصادفنا فى تعرية نسب الطهطاوى، ففى القصيدة الثانية "خواطر فى السودان" يثبت هذا النسب بقوله عن نفسه:

حسينى السلالة قاسمى بطهطا معشرى وبها مهادى

(الديوان ص ٧٢)

ونجده يكرر هذا الأمر بعد المنفى بقوله مخاطبا آل بيت النبى :

كم لكم بالنوال دنيا وأخـــــرى من أياد على الورى عاطفـــات

بخلوص المديح أرجو خلاصى من مساوى أيامى السالفـــات

إن نظمتم رفاعة فى ولاكـــــم حاز أمناً من سطوة المرجفات

فأمانى من حادثات زمانــــــى انتمائى لكم بصفو زمانــــــى

(الديوان ص ١٤٠)

وهو ما عالجه علانية ومباشرة فى المخمسة بقوله :

رفاعة خمس المنظوم مرتجلا قريضه، وهو بالخرطوم قد وجلا

قالت هو اتفه، بالله كن رجلا فان (جدك) (طه) للخطوب جــلا

فأمر جدك هذا الجد يحسمه

(الديوان ص ١٣٥)

ويعنى هذا، أن هذه المعارضة، التى اتخذت شكل المخمسة، وما حوته من توسل بالنبى (الجد)، هى تأكيد على تراثية الرؤية وسلفيتها، كما تؤكد على أن الشكل الشعرى أيضا قديم، وكل هذه العناصر – بلا شك – من نصيب العصر السابق لعصر الطهطاوى، وهذا معناه، أنه تخاصم مع العصر الآنى، إن لم يكن قد تخاصم مع مطلق العصر حتى مماته كما تدل على ذلك قصيدته "فى مدح أهل البيت" المكتوبة عام (١٨٧٣م) وهو عام صدور كتاب "نهاية الإيجاز فى سيرة ساكن الحجاز" أو كما يشير جامع

الديوان، أنها منشورة فى "روضة المدارس" العدد الثامن عشر، السنة الأولى الموافق (٣٠ رمضان ٢٨٧ هـ). ومن هذا نحس أن آلام المنفى ظلت مع الطهطاوى حتى وفاته.

(الديوان ص ١٣٩)

وتبدأ "المخمسة" كغيرها من شعر المتصوفة، وشعر النبويات بالحديث عن الغرام والحب والعشق العذرى بمفهومه الصوفى، الذى صوره الطهطاوى بقوله (قوم لديهم بيان الحب عجمته)

(الديوان ص ١٢٦)

إذ كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة عنه، ويشير فى هذا السياق، إلى حب ليلى وزينب كرمزين صوفيين، أحدهما اسم لكل معشوقة والثانية تماثل باسمها إسماً نبويا (زينب) وبالتالى لابد أن يتحدث عن العذول، والمحاسد، الذى يسبب – مع تملك الحبيبة له – فى شدة الهوى، والنوى والسهر والدموع.

(الديوان ص ١٢٧)

ثم يأتى الحديث عن النبى (رمز الأمان والعدل فى هذه القصيدة) فيتغزل فيه (ص ١٢٨ من الديوان) ويستطرد إلى معجزاته، وآثاره، ثم يعلن عن اللوذان به من ظلم النفس والعصر (من لاذ من فزع بالهاشمى أمن) (ص ١٢٩ من الديوان) ولذا، يجب أن نقتدى بالرسول فى أخلاقه، لأنها خلاص هذه الغمة، وتأتى شكوى الطهطاوى منطقية بعد هذه السياقات المتدرجة فى قوله يخاطب "النبى" : "جده" :

"رفاعة" يستكى من عصبة سخرت   لما رأت أبحر العرفان قد زخرت

فارفع ظلامه نفس عدلك ادخـــرت   وهاك جوهر أبيات بك أفتخـــرت
جاءت اليك بخط الذنب ترقمه
(الديوان ص ١٣٣، ١٣٤)

ثم يشرح ظلامته، إلى النبى، ويفصل أبعادها وهمو ما سيكرره فى القصيدة التالية "خواطر الغربة فى السودان" بقوله :

وارحم غريباً، بعيد الدار، غائبه   حبل النوى، حمل الأثقال غاربه
فصل رغائبه، وأفصل غرائبـــه   وإن دعا، فأجبه، واحم جانبـــه
يا خير من دفنت فى التراب أعظمه
(الديوان ص ١٣٤)

ثم يفصل هذه الغربة، فى المقطع التالى بقوله :

أسير بين، قليل الصبر، قاصره   وعصره، بفراق الأهل، عاصره
وأنت ذو كرم، لاشئ حاصـــره   فكل من أنت فى الدارين ناصره
لم تستطع محن الدارين تهضمه
(الديوان ص ١٣٤)

ومجمل هذه المظلمة، أنه : غريب، أسير الفراق، قليل الصبر، فارق أهله، عصره عاصره بالآلام والمحن، وهو ما نجد صداه فى شعر المنفى التالى للطهطاوى، عند البارودى وشوقى، بل نجد صداه عند الطهطاوى، على لسان بطله تليماك، الذى أحبه لأنه تصور غربته وإيائه فى الوقت نفسه، فنراه يقول مع "تليماك" وهو "مغترب" يبحث عن والده : "فاذا لم يمكننى وجدانه، ولا الرجوع لوطنى، وصار استعبادى بالغلبة، والقهر، ولا محيص عن الخدمة، والأسر، فالقتل أولى من هـــذه

المعيشـــة"(١١) وهذا ما يعبر عنه علم النفس "بالاغتراب عن النفس" والذى يكون معناه فى هذه اللحظة : "افتقاد المغزى الذاتى، والجوهرى للعمل الذى يؤديه الإنسان، وما يصاحبه من شعور بالفخر والرضا"(١٢). وقد لاحظنا ما يماثل ذلك فى حديث الطهطاوى السابق سواء فى "مباهج الآدب" أم فى "وقائع تليماك" كما ذكرنا وهو يكرره الطهطاوى فى "خواطر الغربة فى السودان"، إذ يظهر "الإحباط واضحاً فى "الحسرة" على ما بذله فى سبيل التنوير الفكرى، بخاصة، والنهضة بعامة، دون أن يحصل على تقدير مناسب، فضاع جهده لغيره، ومن ثم فالشعور بالفخر والرضا عن النفس، قد أفتقد بفعل تآمر (الآخر).

ونشير هنا إلى أن الطهطاوى، رغم كل مظاهر التحديث، كان يحاول ألا يغفل تراثه، بل كان أشد حرصاً على ألا يتناقض الجديد الحديث مع الاصولى، حتى أننا نراه فى كتابه "القول السديد فى الاجتهاد والتجديد، قد وقف عند الأصول الفقهية السلفية، عكس ما كان يفعل فى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" ويبدو أن كبر سنه، وما لاقاه فى المنفى، والخوف من تكرار ما حدث له فى عصر عباس الأول، قد أيقظ بنيته العقلية السلفية، وأخفى الأخرى تحتها، فكانت الظاهرة بمثابة القناع السياسى، والثانية بمثابة البنية العميقة.

فعلى الرغم من دوره العام، فى دخولنا إلى تخوم العصر الحديث، إلا أنه حاول ألا يتناقض مع البنية الاجتماعية والفكرية لمصر آنذاك، وألا يتناقض مع أصوله التراثية، مما جعله بحق صاحب فاعلية إجتماعية وفكرية إذ "إن الفاعلية الأكثر خطورة فى صياغة التراث ليست الوجود الفيزيائى الفعلى لمكونات وعناصر محددة، وإنما هى فاعلية الإطار

الذهنى، وتركيب بنية العقل المعاين للوجود الفعلى. ومن هنا، ينشأ مفهوم التراث البديل أو التراث الآخر الذى يمكن اكتشافه جنباً إلى جنب مع التراث المؤسس المتقبل"(١٣). ومن ثم يمكن أن نصف القصيدتين، بالتراث البديل، أو الآخر الموازى.

وهذا ما كان وراء لجوء الطهطاوى للأصول الموسيقية الشعرية، للشعر العربى التى تتيح له المحافظة والحرية فى آن، فشكل المخمسة، قد أتاح له، الحوار مع التراث (البرعى / النبويات) و"اللعب الفنى) معه، بالخروج على وحدة الوزن والقافية وهو ما عاد إليه فى قصيدته الثانية، وقد اتسق الطهطاوى فى هذا مع عصره، لأن "الشعر ظل موصولاً بخير ما فى تراثه القديم"(١٤) وهو يمد بصره إلى خارج حدوده المكانية (أوروبا) والزمانية (العصر).

ويفسر هذا أيضاً، الحس التوفيقى، الذى سيطر على أصحاب البيان النهضوى، منذ بدايات القرن التاسع عشر، فقد كان الرواد الأوائل، بل الجيل التالى لهم ايضاً، ذوى ثقافة أصولية، مرجعها الأول التراث العربى / الإسلامى، لذا حاول "الاختيار" من "الجديد المعاصر". مما دعاهم إلى الانتقال "وكل محاولة للتوفيق"، تقوم على : تعديل للأصول الأساسية التى يتم التوفيق بينها. و"التعديل" يعنى تكييف الأصول المتعارضة والمتضادة، على نحو يمكنها من التجاوب فى بناء جديد، كما يعنى التنبه إلى العناصر السلبية فى هذه الأصول واستبعادها، استبعاداً يسمح لبقية العناصر الإيجابية، بالتوافق مع عناصر إيجابية أخرى"(١٥)

ويمكن تفسير لجوء الطهطاوى إلى شكل المخمسة لعوامل فنية أخرى، على رأسها وضع بيت للإمام البرعى إلى جوار ثلاثة أشطر للطهطاوى، مما يعنى زيادة الجديد على القديم، وبيان التفوق والتواصل فى آن. وهذا ما دعاه إلى كتابة المخمستين الأخيرتين، دون تدخل من شعر البرعى، وهما المخمستان اللتان أثبتناهما منذ قليل.

وتنتقل العلاقة – بسبب ذلك – من التطابق مع التراث (السلفية) إلى التداخل (التوفيقية) من أجل التجاوز وتأكيد تفوق الجديد اللاحق (التحديث) وبالتالى تقوم فكرة الإحياء بدور تحديثى. ويتواصل هذا الأمر مع بداية التحديث التى نشأت فى ظروف التصادم الحضارى مع الغرب (العسكرى، السياسى، الفكرى، العلمى) ولذلك أيضاً تأخر لدينا التأثر بالإبداع المتصادم معنا، رغم ترجمته، ورغم اطلاع البعثات، والترجمة عليه، وهذا ما جعل شعر المنفى – لدينا – شعراً للشكوى والاعتذار وليس شعر مقاومة.

وسيظهر هذا المبدأ عند صدام الطهطاوى بحضارة السودان المتخلفة آنذاك، مما دعا الطهطاوى إلى الارتماء فى أحضان التراث من ناحية، والإنكفاء على الذات من ناحية أخرى.

ويظهر الوضع نفسه فى مرحلة التجديد العباسية، حين تأخر التأثر بالابداع الغربى (أو الأعجمى) وتقدم التأثر بالأنواع والعلوم الأخرى، حتى خرج على هذه الأوضاع شعراء من غير الأصول العربية كأبى نواس، وهنا نتسائل : هل حدث الأمر نفسه، فحافظ الطهطاوى،

المصرى / العربى، حتى جاء "البارودى" و"شوقى" بأصليهما الأعجمى، فنقلا الشعر العربى من وهدته إلى نضجه ثم إلى حداثته ومعاصرته؟!

وبالتالى، يكون التجديد والتحديث، وصفا أساسياً – من قبل إجتماعياً – فالأدب الذى نطلق عليه الأدب "الحديث" ونميزه عن "الأدب المعاصر" لأن المعاصر مصطلح يشير إلى مجرد "التزمن" فى حين يشير الحديث إلى الأسلوب والحساسية فيكون المعاصر مصطلحاً محايداً، وتكون الحداثة، مصطلحاً ينطوى على بعد نقدى وحكم على ما سبق فى الوقت نفسه"(١١).

ترى هل خشى من التحديث لأنه بعد نقدى، ينتقد ما فات ويصفه بعدم الملائمة مع منجزات العصر، ومن ثم يتهدد شعرنا العربى صاحب البعد التاريخى الذى يزيد على أكثر من ثلاث عشر قرناً من الزمان فى حياة الطهطاوى؟!

(٥)

وحينما ننتقل للقصيدة الثانية "خواطر فى السودان" كنموذج لشعر الطهطاوى، فى المنفى، بعيداً عن فن المعارضة الذى رأيناه فى المخمسة السابقة، نجدها قصيدة ذاتية، يبث فيها آلامه، فى شكل رسالة وشكوى لولى الأمر، كما نجد فيها خصائص شعره فى المنفى، ونجد الخصائص الفنية والجمالية واللغوية لهذه المرحلة الانتقالية بين عصرى الأتراك والمماليك، وعصر محمد على وأبنائه.

لذلك نورد نص القصيدة، فى هذه الوحدة من البحث ونعقبها بالتحليل، والتعقيب :

خواطر الغربة فى السودان

(١)ألا فادع الذى ترجــو ونـــادى يجبك وإن تكن فى أى نـــادى
(٢)فمن غرس الرجــا فى قلب حر أصاب جنى النجا غب الحصــاد
(٣)ومن حسن الخلائق سله صنعاً جميلاً فهو أوفـــى بالــوداد
(٤)وحدث عن وفا خـــل وفـــى بمرسل حبه فى القلب بـــادى
(٥)ورب أخ تلاهى عنك يومـــاً فـــرب وداده أبـــداً ودادى
(٦)بنو الآداب إخوان جميعـــاً وأخـــذان بمختلف البـــلاد
(٧)خلائف عنصر، كـــل تغـذى بأثداء العــلا دون اقتصـــاد
(٨)وآداب الفتى تعليه يومـــاً إلى الأنجـــاد من بعد الوهاد
(٩)وآدابى تسامى بى الـــدرارى على شعثـــى وتبلغنـــى مرادى
(١٠)ومالى لا أتيه بهـــا دلالاً وقد دلت علـــى نهج الرشـــاد
(١١)إلى سبل الفخار تقود حزمـــى وفى ميدانـــه عـــزم انقيـادى
(١٢)عصامى طريف المجد سعيــاً عظامـــى شريـــف بالتـــلاد
(١٣)سوى نسب العلوم لى انتساب إلى خير الحواضر والبـــوادى
(١٤)حسينى السلالـــة قاسمـــى بطهطا معشرى وبهـــا مهـــادى
(١٥)لسان العرب ينسب لى نجاراً ويدنينى إلـــى قس الإيـــاد
(١٦)وحسبى أننى أبرزت كتبـــاً تبيد كتائبـــا يوم الطـــراد
(١٧)فمنها منبع العرفـــان يجـــرى وكـــم طرس تحبـــر بالمـــداد
(١٨)على عدد التواتر معرباتـــى تفـــى بفنـــون سلـــم أو جهـــاد

(١٩)وملطبرون يشهد وهو عـدل ومنتسكو يقـر بـلا تمـادى
(٢٠)ومفترفو قراح فرات درسـى قد اقترحـوا سقايـة كل صبـادى
(٢١)ولاح لسان باريس كشمـس بقاهـرة المعـز علـى عبـادى
(٢٢)ومحى مصر أحيا كان قدرى وكافأنـى علـى قـدر اجتهادى
(٢٣)سأشكر فضله ما دمت حيـاً وما شكـرى لدى تلك الأيـادى
(٢٤)رعى الحنان عهد زمان مصر وأمطـر ربعهـا صوب العهـاد
(٢٥)رحلت بصفقة المغبون عنهـا وفضلى فى سواهـا فى المـزاد
(٢٦)وما السودان قط مقام مثلـى ولا سلمـاى فيـه ولا سعـادى
(٢٧)بها ريح السموم ويشم منـه زفير لظى فـلا يطفيـه وادى
(٢٨)عواصفها صباحاً أو مسـاء دواماً فى اضطـراب واطـراد
(٢٩)ونصف القوم أكثره وحوش وبعضا القوم أشبـه بالجمـاد
(٣٠)فلا تعجب إذا طبخوا خليطـاً بمخ العظم مع صافـى الرمـاد
(٣١)ولطخ الدهن فى بدن وشعر كدهن الإبل مـع جرب القـراد
(٣٢)ويضرب بالسياط الزوج حتى يقال أخـو بنات فـى الجـلاد
(٣٣)ويرتق ما بزوجته زمانـاً ويصعـب فتـق هـذا الانسداد
(٣٤)وإكراه الفتاة على بغـاء مع النهى وارتضـوه باتحـاد
(٣٥)نتيجته المولد وهو غـال به الرغبـات دومـاً باحتشـاد
(٣٦)لهم شغف بتعليم الجـوارى على شبق مجاذبـة السفـاد
(٣٧)وشرح الحال منه يضيق صدرىولا يحصيه طرسـى أو مـدادى
(٣٨)وضبط القول فالاخيار نـزر وشر الناس منشـور الجـراد
(٣٩)ولولا البيض من عرب لكانوا سواداً فى سـواد فى سـواد
(٤٠)وحسبى فتكا بنصيف صحبى كأن وظيفتـى لبـس الحـداد
(٤١)وقد فارقت أطفالاً صغـاراً بطهطـا دون عودى واعتيـادى
(٤٢)أفكر فيهم سراً وجهـراً ولا سـمرى يطيب ولا رقـادى

(٤٣)وعادت بهجتى بالنأى عنهم بلوعـة مهجـــة ذات أتقـــاد
(٤٤)أريد وصالهم والدهر يأبـــى مواصلتى ويطمع فى عنـــــادى
(٤٥)وطالت مدة التغريب عنهـم ولا غنم لدى سوى الكســـــاد
(٤٦)وما خلت العزيز يريد ذلـــى ولا يصغى لأخصـــــام لداد
(٤٧)لديه سعوا بألسنة حـــــداد فكيف صغى لألسنـــــة حداد
(٤٨)مهازيل الفضائل خادعونـــى وهل فى حربهم يكبـــو جوادى
(٤٩)وزخرف قولهم إذ موهـــوه على تزييفه نادى المنـــــادى
(٥٠)فهل من صيرفى المعنى بصير صحيح الانتقاء والانتقـــــاد
(٥١)قياس مدارسى قالوا عقيـم بمصر فما النتيجة فى بعـــادى
(٥٢)وكان البحر منهج سفن عزمى فكنت الآن أغرق فى الثمـــاد
(٥٣)ثلاث سنين بالخرطوم مرت بدون مدارس طبق المـــــراد
(٥٤)وكيف مدارس الخرطوم ترجى هناك ودونها خرط القتـــــاد
(٥٥)نعم ترجى المصانع وهى أحرى لتأييد المقاصد بالمبـــــادى
(٥٦)علوم الشرع قائمة لديهـم لمرغوب المعاش أو المعـــادى
(٥٧)خدمت بموطنى زمنا طويلاً ولى وصف الوفاء والاعتمـــاد
(٥٨)فكنت بمنحة الإكرام أولـــى بقدر للتعيش مستفـــــاد
(٥٩)وغاية مطلبى عودى لأهلى ولو من دون راحلـــة وزادى
(٦٠)وصبرى ضاع منذ اشتد خطبى وهون الخطب عند الاشتـــداد
(٦١)وكم حسناً دعوت لحسن حالى وكم نـــادى فؤادى يا فؤادى
(٦٢)وأرجو صدر مصر لشرح صدرى وجهد الطول فى طول النجـاد
(٦٣)وكم بشرت أن عزز مصـــر تفوه بالفكاك ولم يفـــــاد
(٦٤)وحاشا أن أقول مقال غيرى وذلك ضد سرى واعتقـــادى
(٦٥)لقد أسمعت لو ناديت حيـــاً ولكن لا حياة لمن تنـــــادى
(٦٦)وفى دار العزازة لى عيـــاذ يقينى نشب أظفار العـــوادى

(٦٧)أمير كبار أرباب المعالـــــى   فتى فى شرعة العرفان هـــادى
(٦٨)عروف المعى لا يبـــــارى   بمضمار العلا طلق الجيـــــاد
(٦٩)بوافر فضله الركبان ســارت   وغنت باسمه حاد وشــــــاد
(٧٠)وقالوا فى معارفه فريـــــد   فقلت وفى الرياسة ذو انفـــراد
(٧١)وفى الأحكام قالوا لا يضاهى   فقلت وذو تحر واجتهـــــــاد
(٧٢)وقالوا فى الذكاء ذكا فقلنـــا   وثاقب ذهنه وأرى الزنـــــاد
(٧٣)وقالوا وافق الحسن المثنى   فقلت وكم حدا بالوصف حـــاد
(٧٤)وبحر حجاه يبدو منـــــه در   لغواص العلوم بلا نفـــــاذ
(٧٥)فيا حسن الفعال أغث أسير   بسجن الزنج يحكى ذات القيـــاد
(٧٦)عليه دوائر الأســـواد دارت   وطالت وفق أهواء الأعـــــادى
(٧٧)وقد فوضت للمولى أمورى   وذا عين الإصابة والســــداد
(٧٨)عسى المولى يقول أمضوا بعبدى   فيقضى لى بتقريب ابتعـــادى
(٧٩)وما نظم القريض برأس مالى   ولا سندى أراه ولا سنــــادى
(٨٠)زوافر بحره إن جـــاد يوما   فممدوحى له وصف الجـــواد
(٨١)وليس لبكر فكرى من صداق   سوى تلطيف عودى فى بـــلادى
(٨٢)فما أسمى ذراها من بيـــوت   رزان فى حماستها شــــداد
(٨٣)ومسك ختامها صلوات ربـــى   على طه المشفع فى المعــــاد
(٨٤)وآل والصحابة كل وقـــت   مواصلة إلى يوم التنـــــاد

هذه القصيجة وإن كانت من أفضل شعر رفاعة إلا أنها تنتمى بتشكيلها إلى العصر العثمانى، أكثر من إنتمائها إلى العصر الحديث، وهى تنتمى إلى النظم أكثر من أنتمائها إلى الشعر. فروح الشعر باهته فيها، كما أنها من ناحية ثالثة مقسمة كالخطبةأو الرسالة، من ناحية التسلسل المنطقى لأفكارها، ومحاورها، حيث تبدأ بمقدمة عامة تتحدث عن الأخلاق الحميدة،

ثم يتحدث عن أخلاقه حامداً إياها كدليل على الفقرة السابقة، وبعدها يتحدث عن سؤ الإقامة فى السودان، تمهيداً لطلب العفو، ثم وصف ما فعله الوشاة ثم يعود ثانية للتحسر على ما بذله من جهد فى إنشاء المدارس، وبعدها يعود لطلب العفو ثانية.

ويختتم بالاسترحام بمزيد من مدح عزيز مصر مبالغاً فى مدحه، وآخراً يتم القصيدة بمدح النبى وآله وأصحابه. والقصيدة بذلك تتدرج منطقياً يبدأ بمقدمة حكيمة، وشرح للموضوع وعود للذكرى، ومطلب الشاعر من الموضوع والختام، ولهذا فهذه القصيدة تكملة للمخمسة من حيث الموضوع.

وتقوم موسيقى هذه القصيدة على الوزن العروضى، موحدة الوزن والقافية، وعلى العناية بموسيقى الجناس والتقفية، على الرغم من سيطرة حس الوزن على حس التصوير الشعرى الذى لم يستخدمه الشاعر من داخل التجربة، على الرغم من خصوصيتها، والصور الشعرية تستدعى من المحفوظ التراثى، صاحب الدور الأول فى تشكيل هذه القصيدة، بالضبط كما فعل فى المخمسة.

إذ تأتى القصيدة على وزن بحر "الوافر" وهو بحر يبنى من تكرار (مفاعلتن) ست مرات. وتحليل البيت الأول يكشف عن هذا البحر وعن التجاوزات (الزحافات) والأشكال التى استخدمها الطهطاوى فى القصيدة.

ونلاحظ من البيت الأول استخدام (مفاعلتن) بتسكين اللام وبفتحها، كما نجده يحول تفعيلة العروض إلى (مفاعل) وتفعيلة الضرب إلى (فاعل). ونظرة إلى مفاعل نجدها (محذوفة) الحرفين الأخيرين (تن) مع تسكين الخامس وهو (العصب). لذلك دخلت زحافتان على التفيلة مفاعلتن (حذف، وعصب) وحينما يأتيان معا يسميان فى علم العروض (قطفا) وهى محاولة للخروج على ملل التكرار التفعيلى، تتيح له حرية أكبر، وسيولة موسيقية أطول، تكشف عن رغبته فى التجاوز.

ونلاحظ فى آخر تفعيلة من البيت أنه حذف منها الحرف الثانى المتحرك إلى جانب القطف، وبالطريقة نفسها نستطيع أن نحلل قصيدة، خواطر الغربة فى السودان ولا داعى لتكرار العملية نفسها.

ولكن المهم هو الكشف عما تحت هذا الظاهر المحافظ، التوفيقى، إنه إرهاصة للتجاوز، تكمن فى البنية العميقة كما ذكرنا فى القصيدة السابقة عند الحديث عن التخميس.

والقافية هنا تبدأ من آخر ساكن فى التفعيلة الأخيرة حتى حرف الروى، فهى فى البيت الأول (أدى) تبدأ من الألف (حرف ساكن) ثم حرف الروى (الدال) أما الياء فى البيت الأول فلا نقول عنها روياً، لأنها تتوزى مع إشباع كسرة الدال فى بقية القصيدة ويبدوا هذا التوازى بين القافية التالية (وداد) وحرف رويها (الدال) المكسورة.

وسوف يتكرر التوازى نفسه فى قوافى (ودادى / مرادى / انقيادى / يوادى / مهادى / تمادى / صادى / عبادى / إجتهادى / الإيادى

/ سعادى / ودادى / مدادى / اعتيادى / رقادى / عنادى / جوادى / منادى / ميادى / زادى / فؤادى / اعتقادى / تنادى / عوادى / أعادى / إبتعادى / سنادى / بلادى)

وقد أشار الطهطاوى إلى وزن القصيدة فى ختامها (٨٠) :

ووافر بحره، إن جاد يوما   فممدوحى له وصف الجواد

والجناس الناقص والتام أحد عناصر تشكيل القصيدة، لذلك يتداخل مع الوزن والقافية.

فينتشر الجناس فى القصيدة إلى درجة كبيرة، فنجده فى أبيات (١، ٤، ٥، ١٠، ١١، ١٢، ١٣، ١٦، ٢٢، ٤١، ٤٥، ٤٧، ٤٩، ٥٠، ٦١، ٦٢، ٦٥، ٦٩، ٧٢، ٧٣، ٧٦، ٧٩) وكما نلاحظ كثرة التجنيس لأنها علامة من علامات التركيز على اللفظ وموسيقى الحروف. والتجنيس هنا وسيلة موسيقية مرتبطة بالتضاد والمفارقة.

ويتلازم "التضاد" مع "التكرار" مع "التجنيس". وكما كثر التجنيس الكامل والناقص، يكثر التضاد بين الألفاظ والعبارات فنجد فى الأبيات (١، ٢، ٨، ١٢، ١٣، ١٦، ٢٥، ٣٣، ٣٩، ٤٢، ٤٥، ٤٦، ٥٢، ٥٩، ٦٦) طباقات كثيرة، تحمل دلالة : التضاد والمقابلة، بين فكرة وفكرة، أو بين موقف وآخر، أو بين حالة وحالة، ونجدها "أدع # يجبك" لبيان الشرط، بين "غرس # جنى" لبيان ترتيب الفعل والحدث، بين "الأنجاد # الوهاد" لبيان التضاد والفارق الكبير، بين "عصامى # عظامى" لبيان التطابق بين النقيضين، ثم بين "حواضر # بوادى" لبيان التساوى رغم الفارق، ونلمح

التضاد بين حالى "كتب # كتائب" لبيان قيمة كتبه، وقدرتها على إبادة الجهل والظلام وكأنها الجيش يبيد الظلام، ثم تتوالى تقابلات "المغبون# فضلى // المزاد"، "الفتق # الانسداد"، "البيض # السواد"، "سراً # جهراً"، "سمرى # رقادى"، "غنم # كساد"، "العزيز # ذلى"، "السفن # الغرق"، "عود # دون راحلة وزاد"، "العياذ # العوادى".

بالإضافة إلى تناقضات الحالات الشعورية، والمقارنة بين ما كان فيه الطهطاوى، وما أصبح عليه من حياة المنفى والجمود بل كما عبر هو "أسير – سجين".

وتبرز المفارقة واضحة بين الشعورين، والحالين، ويبدو إنقلاب الحال، من حال لأخر، فى تجاور، يتمنى أن يتحول إلى تعاقب، ليعيد الكرة إلى ما كانت عليه قبل النفى. وندرك أن الطهطاوى يتعامل بمفهوم الرصد الشكلى، وكأنه أمام "رقع شطرنج" متجاورة بين الأبيض # الأسود، وهذا التجاور يبرز التضاد والتقابل والمفارقة فى حالها الساكن لا حالها المتحرك مما يفسر ثبوتية الرؤية، وجمودها لحظة المنفى عند حادث النفى.

ويبدو الشاعر هنا "ضحية" لهذه المفارقة، التى يعبر عنها النقيض الدلالى والمتشابه الموسيقى والصوتى وسوف نعود إلى هذه النقطة ثانية، بعد استعراض الدور الموسيقى والدلالى للتكرار. ونحس أن التشابهات (النغمية) تحاول كسر الثنائيات المتضادة الكثيرة، والمتنوعة فى هذه القصيدة، وسنجد أن هذه الظاهرة (الدلالية = الموسيقية) ستتكرر عند شعراء الإحساء جميعاً، وفى شعر منفاهم بخاصة.

ونلاحظ هنا دور التكرار الصوتى فى التشديد على الدلالة كما يقول فى (٣٩) :

ولولا البيض من عرب لكانوا (سواداً فى سواد فى سواد)

وفى (٤٧) :

لديه سعوا (بألسنة "حداد" فكيف صفى "لألسنة حداد"

وهو تكرار يضاف إلى توظيف الوزن والقافية والتجنيس موسيقياً. ولكن هذا التكرار فى كثير من الأبيات يدل على ضعف البنية كما فى تكرار الطرس والمداد فى (١٧، ٣٧) وتكرار التنادى فى (١، ٤٩، ٦٥، ٨٤) على الرغم من أن القصيدة كلها نداء إل ى"عزيز مصر" و"الكتخدا" لطلب العفو، إلا أنه لم يوفق فى سياقات التنادى.

يضاف إلى ذلك أن كثيرا من العبارات التى جاءت فى نهايات الأبيات مجلوبة لإكمال البناء الهندسى للوزن والقافية كما فى (١) وإن تكن فـــى أى نـــادى، (٦) بمختلف البلاد، (٧) دون اقتصاد، (١٩) بلا تمادى، (٢٣) تلك الأيادى، (٣٣) هذا الإنسداد، (٣٥) دوما باحتشاد، (٤٣) ذات انقاد، (٤٥) سوء الكساد، (٥١) فى بعادى، (٥٣) طبق المراد، (٥٤) خرط القتاد، (٥٧) والاعتماد، (٥٨) مستفاد، (٦٩) وشاد، (٧٠) ذو انفارد، (٧١) واجتهاد، بلا نفاد، (٧٥) ذا القياد، (٧٧) والسداد، (٧٩) ولا سنادى، (٨٢) شداد.

ونلاحظ من خلال التعرف على هذه التعبيرات فى سياق البيت ثم القصيدة أنه يمكن الاستغناء عنها، لأنها تحصيل حاصل، وتكرار لدلالة ذكرت فى البيت نفسه. لذلك تبدو حضواً اضطره إليه المحافظة على

هندسة القصيدة التقليدية. كما أنها دلالة على الهيكل الفارغ الذى يملأ بالألفاظ والأفكار، بعيداً عن المعاناة والتصور.

والتعقيد اللفظى الناتج عن كثرة الإضافات ينتمى إلى هذا الحشو، لأنه يفقد الجملة سلاسة نطقها، ويفقدها الأنسجام الصوتى كما فى أبيات :

(٢٠) – (ومفترفوا قراح فرات درسى).

(٢٤) – (رعى الحنان عهد ومان مصر).

(٥٢) – (وكان البحر منهج سفن عزمى).

(٦٧) – (أمير كبار أرباب المعالى).

ولاشك فى أن غلبة الحس الإخبارى والإنشائى وإختفاء الحس التصويرى المبتكر وراء هذا الضعف البنيوى والموسيقى فى هذه القصيدة التى تعد من أفضل قصائد الطهطاوى، فى سياق شعره كله.

ويتوازى بهتان الصورة الشعرية، مع هذا الحس المباشر، الذى يعتنى باللفظ فى موسيقاه ودلالته، إذ تبهت الصورة الشعرية، لأن الفكرة والمنطق المتعلق يسيطران على النص، مما جعل الشاعر يستدعى صوراً من التراث تعينه على تمثيل فكرته. مما جعل الصورة الشعرية تقوم بوظيفة ثانوية وجعل الفكرة والصياغة المباشرة تقومان بالدور الجوهرى فى النص، وهذا ضد ذاتية التجربة، وفردية الرؤة، وخصوصية التعبير والتشكيل.

واستدعاء صور تراثية بعينها لاكتها الألسنة يكشف عن تحكم الذوق، والمخزون، والمحفوظ التراثى فى مخيلة الشاعر. ولكنه على أية حال أخبرنا فى البيت (٧٩) :

-وما نظم القريض برأس مالى ولا سندى أراه ولا سنادى

وليس معنى الريادة كنا قلنا أن يمتاز الرائد فى كل شئ بل أن يعبد الطريق للقادمين، تاركاً تطوير بذوره للآخرين.

لقد استدعيت صور شعرية كثيرة لا صلة لها بواقع الشعر العربى (فى مصر) ذات النهر والشمس الدافئة، من محفوظ الشاعر دون أن توحى بشئ يزيد على دلالتها المعجمية. كما فى صور (الريح والمطر) فى البيت (٣٤) وسلمى وسعاد (٢٦) وريح السموم (٢٧) (وصورة البعير الأجرب التى يستمدها من بيت النابغة الذبيانى) (٣١) وصورة الجواد المرتبطة بالشجاعة أو الحظ (٤٨)، (٦٨) وصور ظفر العدو (٦٦).

كما أن الحديث عن الدهر، والدوائر (٤٤)، (٧٦) يأتى مرتبطاً برؤية سوداوية ضد العدو، وكأنها تستدعى المثل (وعلى الباغى تدور الدوائر). والمثل فى القصيدة يأتى لبيان القدرة على صياغة "الحكمة" وهى مقياس جلالة الشاعر، ولكنها هنا أمثال مكررة مستخدمة بحس النظم كما فى (٤) :

وحدث عن (وفاخل وفى) بمرسل حبه فى القلب بادى

(٦٥)

لقد أسمعت لو ناديت حيا (ولكن لا حياة لمن تنادى)

ولا شك أيضاً فى أن قصيدة المدح بخاصة تستقطب تقاليد وأوصاف خاصة فى الممدوح، توراثها الشعراء، وجاءت – كما رأينا – فى الصورة الشعرية المعادة والمستدعاة من محفوظ التراث بلا تحوير أو اضافة.

واتساقاً مع مرحلة "التوفيق"، و"التجاوز" لا يقف عند مجرد هذه السياقات والتوظيفات التراثية، بل يعمد إلى بيان علاقته بلحظة التطوير والتجاوز والتحديث، فيشير فى قصيدته، إلى منجزاته، الفكرية، بالاشارة إلى بعض المفكرين الفرنسيين (ملطبرون)، (منتسكيو) إشارة وتلميحاً غلى الحرية والإخاء والمساواة التى ناديا بها، وقامت عليها شعارات الثورة الفرنسية، وكأنها يذكر الحاكم بحريته المغتصبة، كما يشير إلى تأثير (باريس) على القاهرة:

(١٩) :

-(وملطبرون) يشهد وهو (عدل) (ومنتسكوا) يقر بلا تمادى

(٢١) :

-ولاح لسان (باريس) كشمس بقاهرة المعز على عبادى

وعلى الرغم من هذه الإشارات الحداثية، فقد صاغ الطهطاوى قصيدته، صياغة عثمانية تقليدية وليست حداثية، لذلك أطلقنا عليه "إرهاص حداثى" فقد صاغ كثيراً من العبارات المنطقة بقصد الحديث عن الأخلاق والآداب تمهيداً للحديث عن مشكلته وعرض مطلبه.

ونلاحظ فى هذا السياق مجئ "الطباق" و"المقابلة" فى سياق التعويض وبيان تناقض الأحوال والزمان على عادة الشعراء التقليديين.

والمغزى، والغرض، والدلالة جوهر لتشكيل النص، على الرغم من حديث النفس والحديث عن الذات، الذى لم يوظفه الطهطاوى، وسوف نراه أفضل توظيفاً عند البارودى وشوقى فيما بعد.

ومن هنا نقول أن الطهطاوى قد عرض لنا شكل القصيدة فى العصر العثمانى بعد أن خفف من غلواء الصنعة والتصنيع والبديع، وفى الوقت نفسه أرهص بالحديث عن هموم الذات، والوطن إرهاصاً حداثياً، وإن ظل يفصل بين الشكل والمضمون بحشو الموسيقى والعروض، واستدعاء صور شعرية فى سياق الشرح والاستدلال على فكرة سابقة، وصياغة المثل الأخلاقى والجرى وراء الفكرة والمغزى والمباشرة أى وراء الصورة العارية والمنطقية.

هوامش الفصل الثانى

(١) **بريان تيرنر**، ماركس ونهاية الاستشراق، ترجمة يزيد صايغ، مؤسسة الابحاث العربية، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨١، ص ٩.

(٢) **رفاعة رافع الطهطاوى** مناهج الألباب المصرية فى مباهج الآداب العصرية، مطبعة شركة الرغائب بشارع المنجلة، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩١٢، ص ٢٨٤.

(٣) **ابن رشيق القيروانى**، العمدة، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل الطبعة الخامسة، بيروت، ١٩٨١، جـ١، ص ٢١٢

(٤) **الجاحظ**، رسالة الحنين إلى الأوطان، صححه طاهر الجزائرى، عن طبعة المنار، مكتبة الآداب، القاهرة بدون، ص ٨-٩.

(٥) **رفاعة رافع الطهطاوى**، ديوان الطهطاوى، جمع ودراسة طه وادى. ط ١، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٨٤، ص ٥٣.

(٦) **ديوان الطهطاوى**، ص ٢١٣.

(٧) **رفاعة رافع الطهطاوى** المرشد الأمين للبنات والبنين، مطبعة المدارس، فى العشر الأواخر من شوال ١٢٨٩هـ، الطبعة الأولى ص ٩٠، ص ٩١.

(٨) **رفاعة الطهطاوى**، مناهج الألباب، ص ١٢.

(٩) رفاعة الطهطاوى، مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك، المطبعة السورية، بيروت، بدون.

(١٠) قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفـــة، العـــدد (١٤٩)، الكويت، مايو، ١٩٩٠، ص ٢٢٦.

وأنظر أيضاً :

بين الأدب والتاريخ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة ١٩٨٦. صفحات ٧٢، ٧٢، ٧٣ بخاصة.

(١١) مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك، ص ٤٤.

(١٢) قيس النورى، الاغتراب، عالم الفكر، مج (١٠) ع(١)، يونيو ١٩٧٩، ص ١٩.

(١٣) كمال أبو ديب، البنية الايقاعية للشعر العربى، بيروت، بدون تاريخ. ص ٣٠.

(١٤) شكرى عياد، الرؤية المقيدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص ١٨.

(١٥) جابر عصفور، المرايا المتجاورة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٤٩.

(١٦) إرفنج هاو، فكرة الحديث فى الأدب والفنون، ترجمة جابر عصفور، مقال بجريدة إبداع، العدد (٥) سنة ١٩٨٤، ينظر فيه ص ٢٦ بخاصة.

الفصل الثانى

المفارقة بين الوطن والمنفى
عند البارودي

(١)

شارك "الطهطاوى"، فى شعر المنفى، بقدر ما ورطته ظروفه الخاصة، لذا يبدأ هو هذه الظاهرة فى شعرنا العربى الحديث.وقد صور البارودى نفسه هذا السبق، وهو يرثى نجل رفاعة الطهطاوى، عل رفاعة باشا (١٨٤٨ - ١٩٠٣) بعد أن عاد البارودى من المنفى بثلاث سنوات، بقوله :

فأنت ابن من أحيا البلاد بعلمـــه　　وأبقى ذكراً بكل مكـــــــان
أفاد بنى الأوطان فضلا سموا به　　إلى هضبات فى العلا وقفان
هو الأول السباق فى كل حلبـــة　　وأنت له دون البرية ثــــان

(ديوان البارودى، جـ ٤، ص ١٠٥، ١٠٦)

أما البارودى، فقد كان رأسا لاتجاه سياسى، حاول تغيير نظام الحكم من "الخديوية" إلى "الجمهورية" المتوسلة بالشورى، والديموقراطية وأتم ذلك الاتجاه حركته، على يد الجيش المصرى، فأصيب بهزيمة مريرة – بسبب ما كان عليه الجيش من تسيد للأتراك، الذين يمتلكون سيطرة

كبيرة على الجيش، والسلطة الحاكمة أيضاً، وبسبب من الخيانات التى جاءت من أعداء الثورة، ومن أصدقاء تخلوا عن حركة الجيش، بعد قمعها ثم هزيمتها. هذا، إلى جانب تسلط الأوربيين كالإنجليز والفرنسيين على الجوانب الاقتصادية للبلاد – ونفى مع زعماء الثورة إلى جزيرة "سرنديب".

وكانت نتيجة هزيمة الجيش المصرى، التدخل الإنجليزى – بحراً – لحماية سلطة الخديوى بسبب ضعف الأتراك فى المقاومة ضد التدخل بل المساهمة فى الحملة السوداء على زعماء الثورة، ووصمهم بالكفر والخروج على الشرعية، وبيان عصيانهم أمام الناس.

وكانت نتيجة هذه الاحداث كلها، أن نفى زعماء الثورة إلى سرنديب، ولقى البارودى، الذى كان مرشحاً رئيساً للجمهورية الآتية، أشد أنواع الإبعاد والتنكيل، فقد استمر فى منفاه فى هذه الجزيرة سبعة عشر عاماً (١٨٨٢ – ١٨٩٩م) وهى أطول فترة نفى فيها شاعر من شعراء الإحياء بل فى شعرنا العربى الحديث. باستثناء المنفى الدائم لبعض شعراء الأرض المحتلة الأن.

لذلك يحفل ديوان البارودى، بشرح ظروف وملابسات الثورة العربية، وأسباب هزيمتها، وأسباب منفاه، وما أصابه – شخصياً – من جراء هذه الثورة التى ظلمت بعض بنيها.

كما حفل ديوانه بقصائد ضد السياسة (جـ٢، ص ٧٩، ٨٠ على سبيل المثال)(١) وقصائد تحريضية ضد الوضع القائم فى مصر آنذاك

(جـ٢، ص ٣١٣-٣٢٠ على سبيل المثال). وقصائد فى التحسر على الأيام الجميلة التى قضاها فى مصر، فى شبابه ورجولته وكهولته، مقارنة بقصائد فى أثر الشيب والنكد المأساوى المخيم على مقامه فى "سرنديب". وهذه المقارنة دائمة التكرار فى شعره، لبيان المفارقة بى حالى (الوطن / الشباب / الأمان) وبين (المنفى / الشيب / التشريد)، إذ يقف المنفى بين طرفى المفارقة ليصل بينهما، ويعلل التحولات الواضحة على مظاهر حياته، وحواسه التى أصيبت جميعاً بكلل وبهتان، بل يفسر أزمته النفسية المستمرة.

وقد كثرت (لهذه الأسباب) قصائد، الرثاء، والمكتوبة بروح الرثاء، ومراسلة الأصدقاء، والرد على رسائلهم، والغزل المشوب بالتذكر والذكرى، والتأسى والتصبر والتعقل، والفخر بالنسب والجاه، والشجاعة، وامتلاك ناصية الكلمة، وفى هذه السياقات يتدخل فى كل هذه القصائد السابقة، العشق والحرب والشعر (كما فى نموذج، جـ٢، ص ٢٧٧).

ويتوازى مع هذا السياق السابق، ذكر مصر (الأصل، القوم، ذكريات النبالة، النيل، المنيل، روضة المقياس، حلوان، مصر التى تشبه الجنة، كما تكثر مفردات الغربة، والاغتراب). ثم نجد لديه ذكر المنفى، مشفوعا ببيان الرغبة فى العودة إلى الوطن (كما فى : جـ ٢، ص ٣٢١). وبالتالى يكرر فى سياقات كثيرة المقارنة والمفارقة بين (الوطن # المنفى) كما أسلفنا، وكما ورد فى ديوانه (جـ٢، ص : ٢٢٥-٢٣٠، ٢٣١-٢٣٩) و(جـ٤، ص ٣-٢٤) و(جـ٤، ص ٢٥-٤٢) على سبيل المثال. وقد وصف "البارودى" نفسه هذه المواقف والسياقات المؤلمة فى قوله :

–فهل إلى الأشواق من غاية؟!   أم هل إلى الأوطان من مرجع؟!

(جـ ٢، ص١٩٤)

وهو ما يتكرر بصيغة أخرى، تركز على موقفه من الثورة، كما فى قوله :

–فهل دفاعى عن دينى وعن وطنى   ذنب، أدان به – ظلماً – وأغترب؟!

(جـ ١، ص٥٠)

وتفسير التساؤلات الثلاثة الماضية، حالة القلق، والريبة التى كانت تصيب البارودى فى شعرا لمنفى. وهذا ما يفسر التناقض الظاهرى فى موقفه من مفارقة "الوطن" # "المنفى". إذ نراه يثور ضد إخوانه فى الثورة، وفى الوطن، وفى المنفى، فيتهمهم : بعدم الرشد، والتهور، وعدم استماع النصيحة المتكررة منه لهم، لذلك يضعهم – باستمرار – فى موضع المحاكمة، والإدانة، لأنهم سبب ما يعانى من ألم النفى، وترك الوطن، وما فيه من سلطان وجاه ومنصب وذكريات.

وتكمن المفارقة أيضاً بين (ذم الوطن) و(مدح الوطن) فهو فى بعض القصائد يحبذ مصر، لو دامت مودتها، التى لا تدوم مثل غيرها من الأماكن والمودات، لأن القدر حول "قلب" يقول :

–يا حبذا مصر لو دامت مودتها   وهل يدوم لحى فى الورى سكن؟

(جـ ٤، ص٣٤)

وأحيانا يذم مصر، لأنها تحوى مناخا لأهل الزور والخطل : يقول :

-بئس العشير، وبئس مصر من بلد أضحت مناخاً لأهل الزور والخطل
(جـ٣، ص١٨)
(وانظر فى هذا السياق، جـ٣، ص٣٦٢-٣٦٥)

ولهذا نجده، يحس بهذه المفارقة الصعبة بين حب وبغض، حب لمودة الوطن، وبغض لأهل زوره، مما جعله فى بعض المواطن من الديوان، يفضل الصحراء على الوطن، بل أحياناً يحول قضيته الخاصة إلى قضية إنسانية، يتحول فيها بشخصه إلى نموذج عالمى يتأسى فيما يقوله صلى الله عليه وسلم : "جعلت لى الأرض مسجداً وتربتها طهوراً". فنسمع صداه هذا الحديث فى قول البارودى :

-فإن أكن سرت عن أهلى وعن وطنى فالناس أهلى وكل الأرض لى وطن
(جـ٤، ص ٣٥)

وإن كان يعود فى سياقات أخرى – سنشير إليها – يتحدث فيها عن صلته بالثورة، والوطن مصر أمه وأهله وحياته وذكرياته، وناسها الطيبين.

فمن تصفح ديوان البارودى، ندرك أنه يبدأ من الكتابة فى يوم رحيله الأول عن مصر، ولا تنتهى بعد عودته من المنفى. فقد كتب بعد المنفى عن المنفى، ليقارن بما قاله فيه لحظات وسنوات اغترابه. إذ تمضى سبعة عشر عاماً بين الرحيل والعودة، تقلب فيها البارودى، بين أماكن كثيرة داخل المنفى (كولومبو، كندى) وبين أزمان كثيرة (الماضى / التراث)، (الحاضر / المنفى)، (المستقبل / الأمل) وبين حالات متنوعة (كالإرتداد للأصل : النسب، التاريخ، التراث، الذات، الوطن، الذكرى).

ونلاحظ أنه فى قصائد المنفى الأولى، ذا خيال بدوى صحراوى، يأخذ من مفردات الحياة البدوية، ومن مفردات الشعر الجاهلى ما يعبر به عن نفسه، وما يصور به منفاه، وواضح أنه فى الأوقات الأولى من المنفى، لم يكن قد استقر به مقام، ولذلك كان الاعتماد على المحفوظ الشعرى العربى هو معينه، وبالتالى قال كما يقول العرب فى الرحلة والظعن والغربة، وهى تغادر بيتها، وخيمتها إلى مكان بعيد، إذ يبدو شعرهم ونثرهم موازناً بين الحياتين مفضلاً حياة الصحراء / الوطن، على حياة أخرى كوطن بديل حتى إن كان المدينة أو الحضارة.

فكما يفضل البدوى خيمته على إيوان كسرى، وتراب بلده على سائر الأوطان، توجد خذخ المقارنة فى (جـ٤) من ديوان البارودى، كما نجد مقارنة العربى (فى رسالة الحنين إلى الأوطان عند الجاحظ).

فحينما سئل العربى "كيف تصنع فى البادية إذا اشتد القيظ، وأنتعل كل شئ ظله؟ قال : وهل العيش إلا ذاك، يمشى أحدنا ميلاً فيرفض / عرقاً، ثم ينصب عصاه، ويلقى عليها كساءه، ويجلس فى فيئه يكتال الريح، فكأنه فى إيوان كسرى"(٢). وكذلك يجيب البارودى على سائل آخر له ماذا تفعل لو لم تجد ما يقدم لك فى المدن؟ :

-فيقول له :

-فإن لم تجد فى المدن ما شئت من قرى

(فأصحر، فإن البيد خير من المدن)

(جـ٤، ص١٥)

وهى مقولة العربى، وهل العيش إلا ذاك. ولهذا، حينما نقرأ القصيدتين الأوليين من قافية النون، لدى البارودى، نحس بجو الصحراء،بما فيها من صور (الضغن ص ٢٦) و(الأطلال والدمن ص ٢٧)، و(خطابه إلى الراحلين ص ٣١، وجيرة الحى، ص ٣٢) وتفضيل الوطن على ما عداه مهما يكون فيه من شرور. ونجده فى القصيدة الأولى : يذكر وداع الوطن، ويشكر صاحبه ما على وداده (ص ٣-٢٤). ثم يخرج من جذر تفضيل الصحراء على المدن، إلى موازنة بين (الكوخ # البيت الركين) ليفضل الكوخ، وبين (هديل الحمام الوحشى # ديك المدن الصياح) ليفضل حمام الصحراء. ثم يختم ذلك بتفضيل هواء الصحراء النقى على هواء المدينة الوخيم.

وواضح أن الأزمنة، فى أولياتها، كرهته فى الوطن، وأهله وفى المدن كلها، وحببت إليه العزلة، وسكنى الصحراء التى بلا قيود، وتمتلئ بحرية الحركة والنفس والتفكير، فى مواجهة تحديد الإقامة، والتضييق السياسى والفكرى والحركى عليه فى مقر منفاه "سرنديب" وهى حياة قلقة بلا أركان لهذا نسمعه يقول :

لعمرى لكوخ من ثمام بتلعـــة ... أحب إلى قلبى من البيت ذى الركن
وأطرب من ديك يصيح بكـــوة ... أراكية تدعو هديلا على غصـــــــن
وأحسن من دار وخيم هواؤها ... مبيتك من بحبوحة القاع فى صحن
فاتلك لعمرى عيشة بدويـــــة ... موطأة الأكناف راسخة الركـــــن

(جـ٤، ص١٧، ١٨، ١٩)

ونلاحظ أنه فى كثير من السياقات - فى شعر المنفى - يذكر مصر مكنيا عنها بأسماء مناطق صحراوية بدوية، فهى - أحياناً - كاظمة

– وأحياناً – نجد، وأسماء بدوية – أيضاً – فهى مرة (ليلى) ومرة (سعاد) وأحياناً يعقد مقارنة بين هذه المفردات الصحراوية وبين مصر هبة النيل.

وكذلك نراه (ضعين) عنها، يود الرجوع، وعينه تسفح الدمع على الأطلال، والدمن، والآرام، والأسد، والظبى، والجآذر). ويسرد فى هذه السياقات مفردات أخرى مثل : الصنم، الوثن، التمثال، ثم الخيال، والطيف، والذكرى، والظن فى سياقات مماثلة، الامر الذى يشكل عامل المنفى فى بداياته تشكيلاً بدوياً.

ونلاحظ أن التشكيل البدوى سيخف ويحل محله، تشكيل أكثر التصاقاً بالذات وبالواقع الجديد، وإن كانت تبقى على بعض صور : السيف، والدهر، والشيب، والقدر، معتمدة على المحفوظ التراثى العربى.

ويدخل البارودى بهذا المدخل البدوى إلى شعر المنفى مدخلاً فيه خصائص كثيرة من : "التناص"، "التشاكل الصوتى والمعنوى"، "المعارضة"، "التجارب مع التراث" وكلها وسائط "تقنية" تفسح له المجال لحوار نصوصه الشعرية مع نصوص عربية جاهلية وإسلامية وعباسية، تفصح عن علاقته بتراثه، وتكشف عن علاقة "الإحياء" كاتجاه فنى وفكرى، بهذه الوسائط التقنية، بجانب الوسائط المجاوية والشعرية الأخرى التى تتناول شكل القصيدة من الخارج (عمودها) وتراتيها الداخلية وسياقاتها. وحينما تضع كل هذه الوسائط داخل مصطلح "التناص" نكون قد حددنا العلاقة بين : (وظيفة الإحياء الشعرى) و (وسائط الإحياء الشعرى). أعنى أن نتحدث عن هذه التداخلات كعملية فنية، وليس مجرد سطو أو إغارة على تارث الشعرا لعربى، زليس – أيضاً – استسلاما للمحفوظ "لأننا نرى

الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه، وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمية" أو "شعبية" أو ينتقى منها صورة أو موقفاً دراميا، أو تعبيراً ذا قوة رمزية، ولكننا نعلم جميعاً أنه لا مضمون خارج الشكل، بل إن الشكل هو المتحكم فى المتناص والموجه إليه، وهو هادى المتلقى لتحديد النوع الأدبى، ولإدراك التناص، وفهم العمل الأدبى تبعاً لذلك"(٣).

ولهذا تتشكل هذه الإحالات، والاستدعاءات، والتضمينات عند البارودى، إلى تلك العملية الفنية، والتناص، التى تفسح له المجال للحوار مع تراثه الشعرى، وتفسر ما نجده من خصائص قديمة وسطوة تراثية على نصوصه. بحسن نية نقدية، لا تصفه بالسرقة، أو الضعف، وتحلل انحيازه لهذه الرموز المكانية، والحركية الاجتماعية، على أنه فهم لما سبقه، ولما يعيشه، ولما يستشرفه، بوعى شعرى ولغوى وتاريخى.

بل يظهر انحياز البارودى لحضارته القديمة (العربية)، (الإسلامية)، و(المصرية القديمة) من خلال هذا التناص، لأن التناص فى هذه الحالة يعنى (التنوع) و(الأصالة) ذلك أن "الحياة الإنسانية... لا تتطور فى ظل نظام متماثل الرتابة، ولكن عبر نماذج منوعة جداً، من المجتمعات والحضارات"(٤) أى فى ظل تنوع إجتماعى، وثقافى، وجمالى، ونفسى، لم تجذره فى شعرنا العربى الحديث، إلا قصائد المنفى.

فهى قصائد تفسر هذا الحنين الجارف لـ (الوطن / الأهل / التراث) وتفسر العلاقة بين ما حكاه الجاحظ عن البدوى والحضرى إذ "ترى الحضرى يولد بأرض وباء وموتان، وقلة خصب، فماذا وقع ببلاد

أريف من بلاده، وجناب أخصب من جنابه، واستفاد غنى، حن إلى وطنه ومستقره"(٥) وهو ما نراه فى قول البارودى :

-أشتاق رجعة أيامى (لكاظمــــــة) وما بى الدار، لولا الأهل والسكــن
-فهل ترد (الليالى) بعض ما سلبت؟ أم هل تعود إلى (أوطانها) (الضعن)
-لولا جريرة عينى ما سمحت بهـــا (للدمع) تسفحه (الأطلال والدمـــن)
(جـ٤، ص ٢٥، ٢٦، ٢٧)

ونستطيع أن نقول هنا : إن هذه المفردات يمكن أن تفسر على أنها رموز شعرية ومكانية (يتناص) فيها (التراثى / بالواقعى / بالذات)

وسوف يتكرر فى شعر المنفى مجموعة من الثيمات والخصائص، لا تخلو منها قصيدة، أو لا تخلو قصيدة من بعضها، وسوف نشير غليها فى حينها.

ولا يقف الأمر – فى شعر المنفى البارودى – عند هذه "المفارقة" ذات الطرفين (المنفى # الوطن) (ينظر فى هذا السياق قصيدتيه المهمتين : جـ٢ : ص ٢٢٥-٢٣٠، جـ٢ ص : ٢٣١-٢٣٩).

وينظر فى السياق نفسه، طلب العودة إلى الوطن جـ٢، ص ٣٢١ بخاصة. ويراعى ما يورده البارودى فى المواضع المتشابهة جـ ٢ : ص ٢٨٤، ٣١٥ بخاصة. ولكنه يعود فى لحظات إلى نفيها، والانصهار مع الحدث الفعلى، متناسى الذات ومشكلاتها.

فقد يهدأ – أحياناً – وتثور فيه النخوة، فيضع نفسه ضمن هؤلاء الثوار، بل على رأسهم. وهنا تنشأ مفارقة جديدة فى موقفه من الثورة

والثوار والنفس. فيدخل التحاور فى شعره **لمناقشة الموقف المتناقض** (فى بعض الاحيان) فيتغير شكل القصيدة حين يدخل "الآخر" إلى القصيدة باستحضار من الذاكرة لمناقشته أمام "الذات / الأنا" كما يقول :

يقول أناس : اننى ثرت خالعــــا وتلك "هنات" لم تكن من خلائقــى
ولكننى ناديت "بالعدل" طالبــــا (رضا الله) واستنهضت أهل الحقائق
أمرت بمعروف، وأنكرت منكـــرا وذلك حكم فى رقاب الخلائـــق
فإن كان "عصيانا" قيامى، فإننــى أردت "بعصيانى" إطاعة خالقــى
وهل دعوة "الشورى" على غضاضة؟ وفيها لمن يبغى الهدى كل فـارق؟
فلما استمر "الظلم" قامت "عصابـة" من الجند تسعى تحت ظل الخوافق
وشايعهم أهل البلاد، فأقبلـــوا إليهم سراعاً بين : أت ولاحـــق
(جـ٢، ص ٣١٨، ٣١٩)

وترتيبا على ما سبق **(فى قوله)** يختم البارودى هذا النص بتوضيح ما هية الوطن من وجهة نظره، ذلك الوطن الذى يستوجب الدفاع عنه، وهى منه السياقات القليلة التى يذكر **فيها** مصر بلفظها يقول :

-فيا مصر إن الله ظللك وارتـوى ثراك بسلسال من "النيل" دافــق
فأنت "قومى"، و"شعب أسرتـــى" و"ملعب أترابى" و"مجرى سوابقى"
بلاد - بها - حل "الشباب" تمائمى وناط نجاد المشرفى بعناقـــى
(جـ٢، ص ٣٢٠)

وهى مقولات مرتبطة، بمقولات تراثية موازية، نجدها لدى "ابن الرومى" فى قصيدته الشهيرة، "ولى وطن" التى استقى منها الطهطاوى، قبل البارودى، ويستمد منها شوقى فيها بعد - ويوضح هذا الختام (ماهية الوطن) ضد (ما هية المنفى) القاحل، الطارد.

(٢)

ويحنما تعود إلى الوراء كثيرا، نجد "البارودى وقد اغترب عن وطنه عدة مرات، إلى عدة أماكن : فرنسا (كالطهطاوى وشوقى)، وانجلترا، وكريت ا، والأستانة. للعلم بداية وللحرب ثانية، وللعمل أخيراً. فقد تخرج ضابطاً، فى صدر شبابه، ورحل إلى الأستانة (١٨٦٣)، حيث عمل فى الباب العالى هناك عدة سنوات، ورحل إلى فرنسا وانجلترا، فى عهد "إسماعيل باشا" فى بعثة عسكرية، ثم غادر إلى "كريت" و "روسيا" فى حالة الحرب، وأبلى – بها – بلاء حسنا، زاد من ثقته فى نفسه، ومن ثقة السلطان العثمانى، والخديوي المصرى فى الوقت نفسه به، فقوى طموحه، وتذكر مجد أبائه المماليك، وفى هذا السياق، بدأ شعر "الغربة" يدخل إلى شعر البارودى فقد أضاف "البارودى" الحنين إلى الوطن إلى أغراض شعره"(٦). منذ هذه الفترة و "شعر الغربة" هكذا كان بداية الدخول إلى "شعر المنفى" رغم البعد الزمنى الفاصل بين قصائد غربته للدراسة والعمل والحرب، وبين قصائد المنفى، فقد بدأ منفاه وعمره "أربعة وأربعون عاماً.

لذا يشترك الطهطاوى فى : الإطلاع على منجزات حضارة الغرب المتطور، والكتابة فى الحنين إلى الوطن، والتغنى بالوطن، ومعاصرة حكام مصر الأول : عباس حلمى الأول، سعيد، إسماعيل، توفيق، وزاد البارودى عباس حلمى الثانى، صاحب قرار عودته إلى الوطن، كما كان سعيد صاحب قرار عودة الطهطاوى إلى الوطن.

ولكنه، فى حين يقتصر الطهطاوى على قصيدتين إحداهما معارضة، يكتب البارودى معظم شعره فى المنفى، مستفيداً لأبعد الحدود من التراث الشعرى العربى، وكثيراً من المعارضات مع أعلام الشعراء فى هذا التراث، ولا توجد مشكلة – بالطبع – فى ترتيب شعر المنفى لدى الطهطاوى، بل تكمن المشكلة فى إهمال تاريخ قصائد ديوان البارودى، والوقوف عند الترتيب القديم على حروف المعجم، فقد أكتفى الديوان بالإشارة – فى بعض المواضع فقط – إلى أنها من شعر المنفى، بينما تشير بعض التعليقات إلى تواريخ محددة تستفيد منها أحياناً.

ويحتم هذا علينا، أن نتعامل مع نتاج البارودى فى المنفى كوحدة واحدة يفسر بعضها بعضاً، بصرف النظر عن تاريخ الكتابة، أو تاريخ النشر، إذ هناك خصائص وثيمات متكررة فى الشعر المكتوب فى المنفى ساعدت البحث فى تصنيف قصائد المنفى غير المشار إليها. إذ تتضح قصائد ما قبل المنفى ببعض الإشارات، كذكر عمره، أو ذكر حادثة، أو مكان، أو موضوع خاص، وفى قصائد المنفى نجده يلوم اللائمين، ويعرض بالشامتين والشانتمين، ويعلق النتائج على الدهر والقدر، وخيانة الصديق إلى جانب خصائص فنية أخرى تكمن فى التناقص، ومعجم الاغتراب،....الخ.

ويتنوع نتاج المنفى لدى البارودى، بين الطول والقصر، وبين الأغراض التقليدية المتعددة، والمتداخلة، فى النص الواحد فهو يربط، رباطاً منطقياً بين أحداث الثورة، والبكاء، على الزمن المولى، والشباب الفائت، وأماكن لهوه وفتوته، وبطولاته، وقد يتغزل فى مليحة داخل هذا السياق، أو يبدأ القصيدة بالغزل، فى إطار الذكرى المشوبة بالحسرة، ولكنه يعود فيتطرق لموضوع المنفى ومعاناته فيه.

ولا يقف شعر المنفى عند استرجاع ما مضى فى الزمان والمكان والإنسان، بل يمتد لينابع الأحداث الاجتماعية والسياسية التى تقع فى وطنه، وتصل أخبارها إليه بواسطة أصدقائه وذويه أو بواسطة إعلامية خاصة. فقد رثى زوجة، وابنه وحاضنته (جـ٢، س٨١، مثلا) ورثى أحمد الشدياق (جـ٢، ص٢٠٤) مثلما رثى شبابه وسمعه وبصره، وهو فى كل مرة يتطرق من هذه الموضوعات إلى أزمنته الخاصة (المنفى) بالانتقال من (النسبى) إلى (المطلق) او من (العام) إلى (الخاص) أو بالانتقال المفاجئ أحياناً، بواسطة (الاستطراد) و (التعريض).

فيخرج على سبيل المثال، من رثاء أم أبنائه، إلى رثاء الممالك والدول الزائلة، موصياً فى كل مرة بالصبر، والتعقل كجسر لعبور المحنة واستعادة التوازن (جـ١ ص١٥٦، ١٦٧مثلا) وقد يفعل العكس، فيدخل من (المنفى) إلى (الغزل) فى المحبوبة البعيدة التى تستثير الذكرى وأماكنها (المنيل، الفسطاط، حلوان...الخ)، كما فى قصيدته "التشوق إلى مصر" (جـ١، ص١٧٢، ١٧٧، ١٧٩). وتأتى تبعا لذلك (دائرة المنفى الوطن) التى تتكرر قيمتها باستمرار فى شكل ثنائية ضدية تقابلية، تحتوى المفارقة بين (الوطن/ المكان/ الحب) وx (المنفى/ الزمان/ الحرمان)وهنا يستهوى الشاعر وطنه (تراثه) وكانه (ذكرياته) وحبه لـ (الزوج، الولد، الأبنة، الأب، الأم، المعشوقة، الصديق الوفى،...الخ) وهو ما يمثل (الطاقة الإنسانية). يستعدى كل هذا ضد (الحرمان) وما يترتب عليه من مشاعر (الفقد)، (العزلة)، (الاغتراب)، ولهذا يستدعى الشاعر فى قصائد المنفى (الطيف). و (الخيال)، ويقيم (الحوار) و (النجوى) وهى إحدى خصائص شعر المنفى لديه.

وتتسرب – من ثم – إلى هذه القصائد، تقاليد خاصة من الشعر العربى القديم تساعده فى تشكيل هذا الاستدعاء على المستوى الفنى، فنراه يذكر "الترحل" و "الشوق" ويخاطب "الخليل" و "الخليلين" و "الأماكن" داعيا لها بالسقيا (كما فى جـ١، ص١٧٦) كما يتوارد ويتلازم عنده "الماء" و "المطر" و "الدمع" وحالة "البكاء" و "الدعاء" فى هذه القصيدة. الأمر الذى يكشف عن العلاقة النفسية القائمة بين مظاهر "الطبيعة"، "المطر" ومظهر "البكاء" الإنسانى "الدمع" وعلاقتها "بالسقيا والدعاء" وهو أمر أخر، يكشف عن الأبعاد الأسطورية فى هذه الظاهرة الشعرية لهذا يرتبط المكان والزمان والإنسان لدى الشاعر فى عدة ظواهر فنية، تكشف عن دلالة نفسية، كما تكشف عن موروث الشاعر من القصيدة العربية القديمة وتقنياتها، فقصيدته التى يقول فيها عن وطنه :

-ملاعب لهو، طالما سرت بينهـا	على أثر اللذاذات فى عيشة رغد
اذا ذكرتها النفس سالت من الأسى	مع الدمع، حتى لا تنهنه بالـرد
فيا منزلا وقوقت ماء شبيبتــى	بأفنائه بين الأراكة والرنــد
سرت سحراً، فاستقبلتك يد الصبـا	بأنفاسها، وانشق فجرك بالحمد
وزر عليك الأفق طوق غمامــة	خضبية كف البرق حناته الرعد
فلست بناس ليلة سلفت لنــا	بواديه، والدنيا تفر بما تســدى

(جـ١، ص١٧٦)

وهى مقولات تردنا إلى ما نجده فى القصيدة العربية وهى تربط بين (الرحلة) و (ترك الديار) و (طلب السقيا) و (العودة) و (البكاء) والطلل، واستدعاء الأماكن والأطياف والخيالات، من أجل قهر "الاغتراب" ونفى "الفقد" والتواصل مع الآخر، ومع مظاهر الطبيعة إلى الحد الذى يربط فيه الشاعر "بين حيلولة المجتمع بينه وبين حبيبته، وعجز هذا

المجتمع عن منح الاتصال – عن طريق الفن – مؤذناً بقدرة الفن على الإمساك بالطبيعة حفظاً لها من المنون"(٧) والعفاء، كما يمكنه الإمساك بمن يحب وما يحب، رغم البعد الزماني والمكاني.

ولا ينفصل هذا الأمر عن مقدمة القصيدة، ومطلعها أو مفتتحها الذى يكشف عن هذه الأبعاد النفسية لكل عناصر الذكرى الشعرية المشار إليها هنا، ولابد أن نشير هنا إلى أن الأمر لا يقف فى حالة البارودى عند مطلع القصيدة أو مقدمتها، بل يبث البارودى هذه العناصر خلال قصيدته كلها، لتقوم بالوظيفة الفنية والإجتماعية والدلالية، وهى الدلالات والوظائف نفسها التى تجدها فى شعر المنفى لدى شعراء الإحياء جميعاً، عند "الطهطاوى" و "البارودى" و "شوقى" بخاصة.

وصلة هذا العناصر التقنية، ببقية دلالات القصيدة واضحة فهو، ربما يبدأ بها، وربما ينهي بها، وربما بثها متفرقة متداخلة، وإنما التصور المعقول أن الشاعر، قبل أن يبدأ فى إنشاء القصيدة، تكون قد تجمعت فى نفسه كل المشاعر والانفعالات المرتبطة بالموضوع وحين يبدأ فى الإنشاء قد يختار تقليداً معيناً كالغزل أو الشكوى، ليجعله تمهيداً للدخول فى الموضوع، ولكن هذا التمهيد لا يعقل أن ينفصل عن مشاعره..."(٨). فهو يفكر فى النص، وموضوعه وصوره، ثم يصوغ هذا كله، مستعيناً بثقافته، وواقعه. وتراثه، وذاته المعانية، ولهذا يمكن أن نصل من خلال هذه العناصر الفردية إلى دلالات عامة لفهم دور هذه العناصر المتوارثة فى شعر المنفى، وسوف نصل فى النهاية إلى دلالتها الاجتماعية والتاريخية، و (هذا يعنى القول، آخر الأمر، أن الدراسة من الداخل، لعلم الدلالة، يجب ان تقضى بنا إلى الوجود التاريخي لمجموعة خاصة فعلا، هى مصدر هذا

العمل. أما تفسير أو تعليل "الظاهرة الأدبية" بحياتو جيل ما، على مستوى المجتمع الشامل – وهو تفسير ذائع، فإنه شديد الغموض، وقليل الدقة، وقد كتب لوسيان جولدمان فى كتابه "الإله الخفى" أنه كلما تعلق الأمر بالبحث عن بنية تحتية لفلسفة ما – بل إلى طبقة إجتماعية، وما لها من علاقات مع المجتمع"(٩) ونجدها فى حالة البارودى (وشوقى بعد ذلك) دلالة على التواصل مع الذات الفردية والتراثية / القومية من أجل الصمود ضد (الآخر) المسبب (للمفارقة) والنفى و(تغريب الذات) عن (واقعها) وسياقها (الحضارى).

ونصل بالتالى إلى طبقة اجتماعية ذات مصالح فى الاستعانة بالتراث، والتأكيد على تمايزه، والحوار معه، لأنه يمثل لها ركيزة ومبرراً (للحكم فى حالة السلطة)، و (لتملك الشعر فى حالة الشاعر) ومن هنا يكون الشاعر ضد الذوبان فى (الغريب) و (الآخر).

ويلفت النظر هنا، حديث البارودى الدائم عن "القصيدة" و "الشعر" و "الكلم" لأنها تمثل لديه، التمايز ونفى الغربة، كما تمثل له تعويضاً نفسياً لحالة الفقد والنزول عن مكانته السامية فى المجتمع. ولعل فى هذا الأمر، ما يفسر حوار البارودى الدائم مع "السيف" لأنه مستلب مفقود. و "القصيدة" "كواقع يملكه"، وتتحول "المفارقة" هنا إلى "مقارنة" بين حالة الحرب والإنشاد الشعرى، وهو القائل فى هذا السياق ثنائى الدلالة :

–فإن (صلت) فدانى الكمى بنفسه   وإن (قلت) لبانى الوليد من المهد .

كذلك إنى (قائل) ثم (فاعـــــــل)   فعالى،وغيرى قد ينيرولا يسد

(جـــ.، ص١٧٨، ١٧٩ويراعى فى ذلك، فخره، بالفروسية والشعر فيما بعد كما فى (جـــ.، ص٢٠٦) على سبيل المثال.

(٣)

وتشكل ثنائية (القول x الفعل) فى شعر المنفى عند البارودى وجها من وجوه "المفارقة" التى تنتهى ببيان "الضحية" الأخلاقية، حيث يبدو الشاعر "ضحية عصر" و "مجتمع" فى آن واحد. وتقف محاولة سد الثغرة بين طرفى المفارقة أو بين أطرافها وعناصرها بالتقريب بين القول والفعل، يجعل القول فعلا، ضد من يقولون ولا يفعلون، ويكذبون ويزيفون الحقائق.

ويفجر هذه المفارقة، أن الوضيع يسود، ووغده يملك، وثعال الوطن تدرك الثأر، والأسود تنام، والظالم يجمد علنا بلا مقاومة، وأقواله دالة على ذلك فى أماكن متفرقة، يقول فيها :

-أبى الدهر إلا أن يسود "وضيعه" ويملك أعناق المطالب "وغـــده"
تداعت لدرك الثأر فينا "ثعالـــه" ونامت على طول الوتيرة "أسده"
(جـ١، ص١١٥)

-وأقتل داء، رؤية العين ظالما يسئ ويتلى فى المحافل حمده
(جـ١، ص١١٦) و (انظر ص١٩٩، ٢١٦)

وهذا، ما جعله يلوذ بنسبة، مثلما يلوذ بمكارم الأخلاق، فى طلب المجد المؤثل حتى إن وقفت ضده، ظروف الزمان والمكان والمقادير، متوسلا بالعقل فى سبيل تحقيق هذا المجد، ونجده نموذجاً لهذا اللوذان فى قوله :

وحسب الفتى مجداً إذا طالب العلا بما كان أوصاه، أبوه وجـــده /....
قلوب الرجال المستبدة أكلـــــه وفيض الدماء المستهلة ورده.....

فإما حياة مثل ما تشتهى العـــلا   وإما ردى يشفى من الداء وقده
(جـ١، ص١١٧-١١٩)

ونستطيع ان نقول من هنا : إن البارودى يتحرك من فرضية مثالية، متوارثة عبر الشعر، وعبر الأسلاف، تضع "القيمة الأخلاقية" فوق كل شئ فى الحياة، لأنها أنذاك تساوى "الحياة"، ونقيضها "الموت" وبالتالى، فكل شئ "من تضحية، وفداء، وايثار ونخوة...الخ) يقره منها، يقربه من جوهر (الحياة / السعادة / الخير) وكل شئ (من خوف، ومسكنه، وضعف) يقربه من (الموت / الشقاء / الشر).

ويقف الشاعر بين طرفى المفارقة فى منفاه، متغنياً بأمجاده، صابراً على بلواه، آملاً فى حل شريف لمنفاه، غير نادم على ما فعل، معرضاً بغيره ممن لم يضحوا فى سبيل هذه (القيمة الاخلاقية) المثالية، المجردة، التى تعلو فوق الأفراد، وفوق الزمان، وفوق المكان، وإن كانت تأخذ منها جميعاص بطرف نسبى، يحولها إلى واقع ملموس، وحقيقة سلوكية، قادرة على الفعل والتغيير والثورة.

وهنا تكمن المفارقة التى ولدت كل قصائد المنفى لدى البارودى وجعلت تذبذب موقفه ثباتاً، حتى النهاية، رغم الغربـــــة (ومشتقاتــــــها) وعذاباتها، وفيها :

-لا صاحب إن شكوت حالى   يرثى، ولا سامع يرد
(جـ١، ص١٧٩)

وتتجاور ثنائية (القول x الفعل) فى قصائد المنفى عند البارودى، ولا تلتحم هذه الثنائية، ويحل بعضها محل بعض، إلا فى موضع الفخر،

والموازنة. وهذا ما يعطى القصيدة صفات من صفات السيف، ويعطى القول صفات من صفات الفعل، إلى حد التطابق فى بعض السياقات، كالسياق السابق، وفى هذه الحالة، يتحول (التجاور) إلى (تداخل) إلى (تطابق).

لذلك يحاول أن يقف موقفاً وسطاً، لأن الوصول إلى الكمال صعب، لهذا يقول :

-كن متوسطاً فى كل حال   لتأمن ما تخاف من العناد

(جــ١، ص٢١١)

ثم يقول :

-وكن وسطاً لا مشرئباً إلى السها   ولا قانعاً يبغى التزلف بالصغر

(جــ٢، ص١٣)

وهو قرار يتفق مع رؤية الشيخ بعد ما كبر فى المنفى، كما تتفق مع الحديث الشريف "خير الأمور الوسط". لأن الكمال يحتاج إلى "جهد"، لا يستطيعه فرد منفى :

-فاسع لما شئت غير متئد   فلن يحوز الكمال متئد

(جــ١، ص٢٠٨)

ثم نراه فى سياق آخر، يبدى يأساً من بذل الجهد، ويرى الحل فى أن تعتمد على (الله) الهادى، صاحب حكمة القضاء يقول :

فدع ما مضى، وأصبر على (حكمة القضا) فليس ينال (المرء) ما فات (بالجهد)

-ولا تلتمس من غير مولاك هادياً   اذا الله لم يهد العباد، فمن يهدى؟

(جــ١، ص٢٠٢)

فالفعل إذن من الله – فى النهاية – وهو المنتصر – فى النهاية، ووسيطة الزمان فى المكان، ليحصل الإنسان من جدلهما على سياقه الحياتى.

وتدفع بنا هذه النقطة من البحث إلى اشكالية (الزمن) إذ وصل (البارودى) فى شعر المنفى، إلى تعامل خاص مع الزمن بتسمياته الكثيرة والمتنوعة، الزمن، الدهر، الزمان، دورة الفلك، الماضى، الأيام، الآتى، الآنى إلى غير ذلك من تسميات مباشرة، أو كنائية، مثل تسمية الزمن بما له أول وآخر، كما فى قوله :

–فعما قريب ينتهى (الأمر) كله فما أول إلا ويتلوه آخر

(جـ١، ص٧٣)

والزمن لدى البارودى، زمن مستقيم، ودائرى فى الوقت نفسه، لأنه مؤمن بأن له أول وأخر، وهو أيضاً مؤمن بعودة لحظات الصفاء والسعادة – قبل المنفى – إلى ما كانت عليه. ولذلك يأتى الزمن المستقيم لديه مفارقاً للواقع، مجرداً، ومكتوباً سلفاً، ومرتبطاً بدورة الفلك، وبالقضاء والقدر الذى يحرك كل شئ على هذه الأرض. وهو لذلك زمن مطلق، عام. تكمن وراءه الرؤية الدينية المتوارثة التى تجعل الزمن مخلوقاً لله، يصرفه كيف يشاء، ويكتب فيه ما يشاء على عباده. مما يضطر الإنسان إلى الصبر، وكبح التمرد. ومعظم سياقات الزمن فى ديوان البارودى نعامة، وفى شعر المنفى بخاصة، تجعله الزمن المستقيم القاهر الذى يستدرج الإنسان حتماً إلى الفناء :

–والدهر مدرجة الخطوب، فمن يعش يهرم ومن يهرم، يعث فيه البلى

(جـ١، ص٢٧)

ويتضح هنا، سؤ النية القائم بين الزمن والشاعر، الأمر الذى يظهر عداوته له، ويحذر منه بإستمرار، لأنه دهر ماكر يستدرج الناس إلى الهلاك، والناس يحملون صفاته فى الوقت نفسه :

-كذلك الدهر ملاق خلوب   يفر أخا الطماعة بالكذاب
-فلا تركن إليه، فكل شئ   تراه به يئول إلى ذهاب
(جـ١، ص٣٩)

ومن هنا، كان الماضى جميلاً على عدة مستويات فى شعر المنفى عنده، فهو أيام الشباب والصبا على المستوى النفسى، وهو أيام سلطته وجاهه على المستوى الإجتماعى، وهو أيام الازدهار العربية قبل خضوع العرب والمسلمين لمتاهة المماليك والعثمانيين، على المستوى التاريخى.

الأمر الذى يجعل الدهر فاجعاً، قاسياً : حين يأخذ الغالين عليه : الولد، الابنة، الأم، الزوجة، فنسمعه يقول :

-يادهر فيم فجتنى، بحليلة؟   كانت خلاصة عدتى وعتادى
(جـ١، ص١٥٨)

ولهذا يلخص البارودى، موقفه من الزمن وتجلياته وأسمائه بقوله:

-لو سوى الدهر رام غبنى، لأصحر   ت مشيحاً بالفصل فوق سمند
لست أقوى على الزمان، وان كـــن   ت أفل العدا بقوة زنـــــــدى
(جـ١، ص١٨٤)

ويقف الدهر إذن فى تناقض مع الإنسان، فهو يريد شيئاً، والدهر يريد شيئاً آخر، وما يريده الدهر هو الغالب، وهذا ما يدهر المتتبع لشعر البارودى، إلى فهم المطابقة بين (الله) و (الدهر) و (الزمن المطلق) و

(القضاء والقدر) فى القدرة على الفعل بلا مراجع، وهو فى الوقت نفسه دهر مهلك :

وكيف يصون الدهر مهجة عاقل   وقد أهلك الحيين : عاداً وجرهما

(جـ٣، ص٤٠٧)

وهذا الدهر الذى أهلك عادا (الاولى، والثانية) وجرهما، هو هذا الدهر القرآنى الذى أهلك عادا وثمودا ثم جرهما، دون أن يراجعه أحد، وبعد أن ظلموا أنفسهم. فإذا كان الله هو الذى أهلك ذهه الأقوام، عرفنا أن الدهر والزمن (وما فى دلالاتهما) تأخذ فى حسابها هذه المطابقة أنفة الذكر مع ملاحظة، أنه حينما يعطى للزمن أو الدهر صفات سلبية أو شريرة، فهو يقصد الزمان المجرد، المطلق، أما حينما يعطيه صفات القدرة والقهر فهو ينطلق نحو هذه المطابقة السابقة، لأنه بعي – دائماً – أن هذا الزمان المطلق المجرد ينتهى، كما ينتهى الزمان المستقيم، أو الزمان القرآنى، بيوم الحشر الذى يجمع الأضداد فى نهاية الزمن حين يلقى المرء ربه : يقول فى رثا والدته :

-عليك سلام لا لقاء بعده   إلى الحشر إذ يلقى الأخير المقدما

(جـ٣، ص٤١٣)

ولهذا يأتى شعر الحكمة، وشعر الزهد وشعر الرثاء، وشعر الحديث من تقلبات الزمان، فى الزمن الماضى، متجاوباً مع بنية الماضى التليد، واللذيذ فى حياته هو وفى حياة أمته ووطنه.

ويتداخل الزمان والدهر والايام مع فكرة الأبدية أحياناً، كما يتداخل مع فكرة اليوم والآن فى أحيان أخرى، فهو زمان غائى، ولا منتهى فى آن. وهو زمان طيب (فى أوقات) وشرير فى أوقات أخرى.

لذلك يسيطر على مفهوم الزمان فى شعر المنفى لدى البارودى – وفى بقية الديوان – المفهوم المأسوى العام. فالإحياء هنا ليس مجرد عودة إلى الماضى، بل هو منهج التعامل مع الذات والتاريخ، ببعديهما : الزمن النفسى، والزمن الفيزيقى.

وهناك أيضاً الزمان الجزئى، النسبى، الخاص، الذى يأتى لدى البارودى فى شعر المنفى، معبراً عنه بالليل، والنهار، واليوم ويبدو – هنا مفارقة جديدة فى شعر المنفى بين اليوم من ناحية والأمس، والغد من ناحية أخرى فيقع اليوم بين متناقضين (الأمس x اليوم xغداً).

ويرتبط الزمان (الزمن / الدهر) النسبى، الخاص، بالزمن المقاس خلال يوم وليلة، كما يرتبط "بالذكرى" سواء أكانت ذكرى (الأمس) أو ذكرى (بعد الموت / المستقبل) ويتكون (الخلود) من هذه الوحدات الصغيرة وهى تتجه للمستقبل. وتتكون ثنائية جديدة بين (الخلود x الفناء) التى تنطبق على الفرد والجماعة والدول على السواء.

ومن هذا التناقض يظهر الصراع بين الإنسان والزمن، ليكشف الإنسان الحكمة والعظة من حوادث الزمان وتعاقب الليل والنهار، وتقلب الحياة بين الشقاء والسعادة. وتظهر المفارقة هنا بين (قوة الإنسان) و (قوة القدر) وتصبح النتيجة كما يصفها البارودى :

-حياة المرء فى الدنيا خيال وعاقبة الأمور إلى نفـــاذ

فطوبى لامرئ غلبت هـــواه بصيرته فبات على رشاد

(جـــ١، ص٢١٢)

ولأن حياة المرء خيال، وعاقبة الحياة إلى فناء، فلابد من أعمال البصيرة، والترشيد بالعقل، لأنه وسيلة التوازن ومعرفة الحقائق، إذ :

-لو كان للمرء عقل يستدل له على الحقيقة، لم يعقب على احد

(جـــ١، ص٢١٠)

وتعرف هذه الحقيقة كما يروى البارودى بالعقل والبصيرة كأداتين للمعرفة، يكشفان عن سبب التضاد، والتجاور والتعاقب بين طرفيه "إنه التضاد يواجه فيه الليل النهار.... حيث يتجاور النقيضان فى الان، تجاور الخير والشر فى الإنسان، أو تجاور الموت والحياة فى الكون، ولكن يتم التركيز على مستوى التعاقب، فيتكرر النقيضان متتابعين عبر الزمن، كأنهما مظهر أخر لتكرار حركة الكون التى تخضع لناموس الدور"(١٠) ويتجلى ذلك عى المستوى الصياغى الشعرى بكثرة ورود : التضاد، والمقابلة والطباق، كما يتجلى ضرب المثل، وترميز العالم، حين يتوازى الليل والظلام مع الظلم والضيق، والنهار والسطوع مع ظهور الحق، وكما يتجلى النور ضد الظلام، يتجلى العدل ذد الظلم على سبيل المثال يقول فى شعر المنفى :

-لعل بلجة نور يستضاء بها بعد الظلام الذى عمت دياجره

(جـــ٢، ص١١٢)

وهنا يبدو المنفى ظلمة، والغربة ظلمة تحتاج إلى نور يستضيئ به الشاعر، لذا يقول لشكيب ارسلان :

-أصبحت بعدك فى دياجر غربة ما للصباح بليلها من مطلع

(جـ٢، ص٢١١)

وعلى الرغم من سطوة (الزمان / الدهر / الحوادث) يخبو المكان، فلا يظهر إلا فى القليل جدا السياقات، ولا يذكر المكان إلا مرتبطا بزمان الأنس والشباب، أو أماكن البطولة التى شهدت ذكرياته الحربية، أو أماكن المنفى فى صيغتى الوصف، والموازنة، ومن ثم يتحول المكان فى شعر المنفى عند البارودى إلى مجرد مكان، أو إلى وعاء ثابت، لعمل الدهر، والشباب والمنفى فى آن واحد.

من تقابل النور x الظلام، وسكون المكان x وحركة الزمان، نرى قصائد المنفى عند البارودى تحتفى بالقمر، والنجوم، والشهب، الثريا، ليثقب فى الليل ثغرة ضوؤ. وليثقب فى المكان تواصلاً مع الزمان، وليثقب الغربة والانقطاع فى المنفى، بأنيس متعال ينفى المنفى : يقول من شعر المنفى واصفاً حالة فى "سرنديب".

لا فى "سرنديب" لى خل ألوذ به ولا أنيس سوى همى واطرافى /

أبيت أرعى نجوم الليل مرتفقـاً فى قنة عز مرقاها على الراقى

تقلدت من جمان الشهب منطقة مقعودة بوشاح غير مقـــلاق

كان نجم الثريا، وهو مضطرب دون الهلال سراح لاح فى طاق /

ياروضة النيل لا مستك بائقــة ولا عدتك سماء ذات أغـــداق

(جـ٢، ٢٨٤، ٢٨٥، ٢٨٦)

وواضح جدا النقلة المفاجئة من الحديث عن الخل، والهموم إلى نجوم الليل وجمان الشهب، ونجم الثريا، والهلال، إلى الحديث عن (المكان) البعيد (الوطن) روضة (النيل). مما يعنى أن الزمان هو القادر على قهر المكان، فالنجم ينفى الليل، وينفى الغربة، ويجلب النهار والوطن. ويكون المنفى إذن إنقطاعاً مؤقتاً عن تتابع الزمن وتواصله. ونسأل هنا : هل نستطيع أن نحس أن "التجنيس" كنوع بلاغى حينما يتداخل مع الطباق وغيره من وسائط المقابلة، محاولة لنفى التضاد بالتشابه الصوتى رغم اختلاف الدلالة. وهل نستطيع أن نرد الكناية إلى السبب نفسه؟! ليقضى على قلق الشاعر.

ونشير هنا إلى أن أهمية الزمَن، فى هذا السياق، وأهمية الماضى والمستقبل فى مواجهة الحاضر، وأهمية كل هذا الزمان فى مواجهة المكان "سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف فى الواقع بأن الذكرى لا تعلم دون استناد جدلى إلى الحاضر، فلا يمكن إحياء الماضى إلا بتقيده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة... فلا ذكريات دون هذا الزلزال الزمنى، بدون هذا الشعور الحيوى، حتى فى هذا الماضى الذى نعتقده ممتلئا، فان الذكر السرد، المساورة، تعيد وضع الفراغ فى الأزمنة غير الفاعلة. إننا حين نتذكر، بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدى وغير الفعال بالزمان الذى أفاد وأعطى.... عندئذ نعلم أن الزمان هو الذى يأخذ وهو الذى يعطى...(١١) وهو ما رأيناه فى مفهوم الزمان والدهر وعلاقة الإنسان بهما فى شعر المنفى فى ديوان البارودى. بل هو ما رآه الاحيائيون حين انطلقوا من واقع يريد النهوض، ووصلوه مع ماض كان ناهضا.

وفى النهاية، نرى كما يرى المتفلسفون أن : "الزمان والمكان... صورتان قبليتان أو شرطان للمعرفة مثلما هما... إطاران للوجود. والمعرفة والوجود... هما فى خاتمة المطاف المحوران النهائيان اللذان لابد أن يدور حول أحدهما أى جهد بشرى (١٢). داخل البنية الاجتماعية والثقافية والفنية للمجتمع أو للفرد.

ويقاوم البارودى هذا الزمن بالشعر أيضاً، فهو زمان ثان، زمن يبقى، فى مواجهة زمن ضائع. فشعره ريحانة العصر، أقوى من الشعر فى عصر الكلام العباسى، وشعره يتغلب على (المنفى) (المكان) فيسير فى كل أرض، ويتغلب على الزمان فينتشر فى كل (زمان) حتى يقهر الموت، ويحظى بالخلود – حتى – بعد أن يموت الشاعر، تعيش قصائده ذكرى ثانية، وعمر آخر له، فيمتد عمره.

ولا تعجبن من منطقى أن تأرجــت　به كل أرض، فهو ريحانة العصر
سيذكر بالشعر من لم يلاقنــــــى　وذكر الفتى بعد الممات من العمر
فلو كنت فى عصر الكلام الذى انقضى لباء بفضلى جرول وجريــــــر
فيما ربما أخلى من السبـــق أول　وبذ الجياد السابقات أخيـــــر
(جـ٢،ص٣)

وهكذا، يتوازى "الفعل" "الزمن" "القصيدة" مما يرجعنا إلى ما قلناه سابقا عن توازى القول والفعل فى القول والفعل عند البارودى وتوحدهما. ومن ثم تكون (القصيدة الفعل) مدخلا لقهر الثابية (القول # الفعل) أو (القصيدة # السيف) أو (الانسان # الدهر) فيمكن – لنا – أن نقول : (القصيدة / السيف / الدهر).

ولكن البارودى – بعد ذلك – يرد شعره إلى "مكارم الأخلاق" فيجعله ديوان أخلاق، فيرتد به ثانية، إلى المبرر الاخلاقى، الذى يتلخص فى (الشاعر الحكيم) و(قصيدة مكارم الاخلاق)، الأمر الذى يصل شعره، بتراثه العربى والإسلامى ويجعله – بحق – إحيائيا.

ونرى فى نهاية هذه الوحدة، أن البارودى قد دفع عن نفسه بالقصيدة، ودافع ضد الزمن، دفاعا سلبيا، ولهذا تظهر الأنا المتقوقعة على نفسها، وهى تحاول السمو فوق الواقع، بالشعر أيضا لتخرج من عزلتها ومنفاها. ويظهر مصير الإنسان، محاولة لنفى سؤ الزمن، وسوء الناس، بجمال الماضى المستعاد، والعظة المستفادة، وهذا هو وعى البارودى بذاته، بأناه، فى مواجهة قهر الزمان والمكان، لتصل – بوعيها – إلى الحرية والفكاك، كما كانت قبل المنفى.

وتدل فكرة "الرجاء" تخايل البارودى خلال شعر المنفى، لهذا نراها مرتبطة بفكرة (الحظ)، و(الجد)، ونجد فكرة الحظ أو الجد مفردة، لتدل على مطلق الدلالة، أما إن حددها بصفة فهو يخصصها، فهو يقول : (وتنهض بالمرء الجدود العواثر) فى قصيدته (جـ٢، ص٦٧) وكثيراً، ما يبعد الحظ عنه، ويغلب نصيبه العاثر منه عليه، مما يظطره إلى الإحساس بدوام المنفى وثقل الزمان على قلبه، وضيق المكان على جسده، وتسلط المقادير عليه، وهى – فى الوقت نفسه – التى تملك الإفراج عنه، فيعود إلى (الرجاء) بالتصبر والتهوين من شأن المنفى.

ويتحول كل شئ إلى خراب لهذه الأسباب السابقة كلها، وتتحول الحقائق الملموسة إلى خيال، فالدنيا وما فيها خيال، والدهر القادر خيال، ويتحول الحبيب أيضا إلى خيال، لأن المنفى قد حول كل سلطانه إلى خيال وأثر باهت، وحكاية تروى : لذا نسمعه يقول عن الدنيا وحياة المرء فيها :

-إنما الدنيا خيال، عارض　　　قلما يبقى وأخبار تقص

(جـ٢، ص١٥٠)

-إنما الدنيـــا خيـــال　　　باطل سوف يفوت

(جـ١،ص٨٠)

والدهر الذى دوخ الشاعر يتحول خيالاً كرد فعل معاكس له، بل إلى ظل :

-فما الدهر إلا خيال، سرى　　　وظل، إذا ما سجا تقلصا

(جـ٢، ص١٥٤)

وتشير هذه السياقات إلى إحساس (عبثى) بجدوى أى شئ لدى الشاعر، وتدل فى الوقت نفسه على موقفه النفسى المتأجج والمشحون ضد كل شئ، وعلى الرغم من دلالات (الخيال) السلبية العبثية هنا، تظهر دلالات أخرى للخيال وما فى معناه، إذ تتكرر فى لغة البارودى (معجمه) مفردات : الخيال، والتخيل، والصورة ومشتقاتها من تمثال، وضنم ووثن... إلخ. ويتحول الخيل هنا إلى رابط عضوى، ونفسى، وفنى يربط الشاعر بالزمان وبالمكان وبالإنسان بعد ما تحول إلى أداة قطع فى السياقات المتشائمة.

فيتحول (الخيال) إلى هذا (الرجاء)، فبعد أن أقر بأن :

-حياة المرء فى الدنيا خيال وعاقبة الأمور إلى نفاد

(جـ١، ص٢١٢)

نسمعه فى سياق آخر يدلى بعكس الدلالة عن صلة الخيال بالواقع، يقول :

-صلة الخيال على البعاد لقاء لو كان يملك عينى الاغفاء

(جـ١، ص١٠)

وهى الصلة النفسية التى فسرها فى قصيدة من قصائد المنفى قائلا :

- فيما بعد ما بينى، وبين أحبتى ويا قرب ما التفت عليه الضمائر!

(جـ٢، ص٦٥)

ويلعب الخيال عنده الدور الذى لعبته الأطلال والزمن – الذى أشرنا إليه فى بداية هذا الفصل – فإن إدراك الشاعر لهذه المفردات، لا تقف عند كونها مفردات مستدعاة من الشعر العربى القديم، إنما نحن أمام

تشكيل لواقع خارجي، ولواقع داخلي، أو نحن أمام حوار مع الخارج، ومناجاة مع الداخل، يجمع بينهما (الخيال / النفس / الفقد / رغبة التواصل). وهنا تتحول هذه المفردات إلى تقنيات، ووسائل فنية، تشكل صوراً شعرية من ناحية وتستدعى موروثات شعرية من ناحية أخرى، وتقيم علاقة بين واقع الشاعر وحلمه، بل تفعل معه مثلما كانت تفعل مع الشاعر العربى القديم "مع احتمال أن يكون الطيف رمزا إلى الشاعر نفسه،... فى .... المقدمة الطلية يتوحد عالما الشاعر الخارجي، الذى تمثل الأطلال نفسها، وعالمه الداخلى الذى ترمز إليه صورة الطيف والخيال..."(١٣).

وندرك، فى هذا السياق، أن البارودى قد استخدم صورة الخيال – على الوظائف التى أشرنا إليها – ولم يستخدم الخمر فى هذه السياقات، وهى الخمر التى نجدها فى التراث الشعرى العربى وسيطة بين العالمين الداخلى والخارجى لدى الشاعر، أو وسيلة للمعراج لدى المتصوفة من الشعراء. وهذا حنين واضح لقيم النبالة والفروسية المتطهرة لدى البارودى. لأنه لم يذكر الخمر إلا فى سياقات الشباب وأيامه وانسه مع المعشوقة، وفى أماكن اللهو البرئ فى بلاده، ولهذا، اختلف فجاء الطيف والخيال وما فى معناهما ليتحولا الى هذه الوسائط وهى مرتبطة بالمنفى ثم بالشيب، ثم بالضعف والتصبر على الفقد والبعاد.

ولكننا نذكر أن البارودى، فى هذه السياقات، قد جعل الشعر كله لمحة من لمحات الخيال والخاطر فعنده "الشعر لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر...." (مقدمة الديوان، ص٣). ولكنه خيال لامع متصل بالفكر، وليس خيالا "هولاميا". والدخول إلى عالم الفكر بالخيال يدخلنا إلى

الحرم الأخلاقي، ونراه – أيضا – وهو يتبرأ من مطابقة دلالة الدهر على الله، لأنه يحدد، بدلالة أرضية، "فإنى إن ذكرت الدهر، فإنما أقصد به العالم الأرضي لكونه فيه، من قبيل ذكر الشئ باسم غيره لمجاورته إياه" (المقدمة ص٦). وهذا أمر يعود بنا مرة أخرى إلى تلك الروح الأخلاقية التى تغلف ديوان البارودى، وإلى روح الحكمة بمفهومها الدينى والفلسفى، التى يرجوها فى شعره، كغيره من شعراء العرب الكبار القدامى، والاحيائيين، وهو القائل معبراً عن ذلك، رابطاً – مرة أخرى – بين الأخلاق والفكر، وكأننا فى دائرة (الشعر / الخيال / الأخلاق / الفكر) بقوله :

-والشعر ديوان أخلاق يلوح به ما خطه الفكر من بحث وتنقير

(جـ٢، ص١١٩)

(وانظر تفصيلات أخرى بديوانه جـ٣، ص١٧١)

بل يقول فى مقدمة للديوان "لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم إلا تهذيب النفوس، وتدريب الأفهام وتنبيه / الخواطر، إلى مكارم الأخلاق، لكان قد بلغ الغاية" (ص٤).

ويشدنا ما قاله البارودى، فى هذه الوحدة من البحث، عن تحديد دلالة الدهر، والشعر، كديوان أخلاق، وعن كونه لمعة خيالية، الى مقولة "الصدق الأخلاقى" أو الصدق الحرفى المباشر، الذى لا ينفى صدق الخيال أو المجاز، ويشدنا أيضاً للقول بأن البارودى قد تابع الشعراء القدامى، فى مسألة الصدق، كما شايع النقاد القدامى فى نفس المقولة المضادة (للكذب) من ناحية، والمضادة (للتكلف) من ناحية أخرى. وكأنه يردد مقولة "ابن رشيق"(ت٤٥٦هـ) "وكان الكلام كله منثوراً، فاحتاجت العرب إلى (الغناء بمكارم أخلاقها) وطيب أعرافها، وذكر أيامها الصالحة و (أوطانها

النازحة) وفرسانها الأنجاد، وسماحتها الأجواد، لتهز أنفسها إلى الكرم، وتدل أبناءها على حسن الشيم فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام، فلما تم لهم وزنه، سموه شعراً، لأنهم شعروا به، أى فطنوا"(١٤). وكذلك فطن البارودى لماهية الشعر ووظيفته.

فهو يردد العبارات نفسها تقريباً، ويتوخى أن تكون ماهية الشعر ووظيفته كما قال القدامى، لأنه يحيى مقولاتهم، وهو يردد بالفعل فى مقدمة ديوانه بيت (بثينة الأكبر) الشاعر المسلم، الذى يتابع المفهوم الإسلامى للشعر وللأخلاق، بقوله :

-وإن أشعر بيت أنت قائله بيت يقال إذا أنشدته صدقاً

(مقدمة ديوان البارودى، ص٧)

وهو هذا الصدق المرادف لثبات الشاعر عند رأيه، فى مقولاته، وهى صفة شعر الحكمة والتجربة. وهى مرادفة للتعبير العقلى عن الشئ أو الشعور، ولا ضير فشعر زهير، والشريف الرضى، والمتنبى، وأبى تمام من أكثر الأصوات التى نسمعها خلال قصائد المنفى عند البارودى، سواء بالمعارضة الشعرية، أو بتسرب روح الحكمة والفكر، أو بتسرب بعض الصيغ اللغوية والشعرية.

ويربط البارودى بين هذه المقولة الأخلاقية (الصدق) وبين مقولة الصدق بمعناه النفسى، الذى هو أن يكون الشعر صورة صادقة للشاعر ولحياته. وهى مقولة تقترب من مقولة (الطبع) التى هى ضد (التكلف) وإن كان طبع البارودى فى قصائد المنفى طبعاً تأملياً بوجه عام.

ونلمح المقولتين فى وصفه لشعر نفسه : بقوله :

إذا جاش (طبعى) فاض بالدر منطقى ولا عجب، فالدر ينشأ فى البحر
تدبر (مقالى) إن جهلت (خليقتـــى) لتعرفنى، والسيف يعرف بالأثر
(جـــ٢، ص١٦)

وليس الأمر ببعيد فقد جمع البارودى بين خبرة تراثية، وخبرة حياتية، عميقة ومؤثرة. وقد ساعد المنفى، على أن يكون الشعر هو المنفس الوحيد للشاعر، فهو عوض عن الصديق، وهو عوض عن السيف، وهو عوض عن النفس التى تركها فى الوطن، بل عوض عن الوطن، وهو حلم الشاعر وعقله فى هذا المنفى وهذه الغربة.

ويستخدم البارودى للتعبير عن (الطبع) فعلاً مشتقاً منه حيث نجد المخيلة تطبع، ليصبح الأمر (مصوراً) مما يعود بنا ثانية إلى علاقة الطبع (النفس) بالمخيلة (التخيل) والتصوير (الصورة). ولكن الصورة - هنا - وهى نتاج الطبع والمخيلة، هى الصورة الذهنية وليست الصورة الشعرية كما نجدها الآن فى النقد المعاصر. وقد تتطرق هذه الصورة البارودية مع التخيل إلى الصورة البلاغية كما فهمها النقد العربى القديم، فى محاولة منه، لتحويل المجرد إلى ملموس ومحسوس، وفى غالب الأحيان إلى صورة بلاغية بصرية.

فهو يقول فى صورة حبيبه المقنع الذى انزلقت صورته على زجاجة العينين :

-(طبعته) فى لوح الفؤاد (مخيلتى) بزجاجة العينين، فهو (مصور)
(جـــ٢، ص٥٦)

(وانظر جـ٣، ص٣٧٣، ٤٣١ لأمثلة أخرى)

ثم يكرر العملية نفسها فى قوله :

-كلما صورته نفسى لعينى قدح الشوق فى الفؤاد يزيد

(جـ١، ص١٨٢)

ثم نراه يقول :

إذا اعتورتها ذكرة (النفس) أبصرت لها صورة تختال فى صفحة (الفكر)

(جـ٢، ص٩)

ويعنى ذلك أن (الطبع / ذكرة النفس) تجرى عملية نفسية، بلاغية، عقلية تصور ما بها، ووقع مفردات، وعلاقات العالم عليها، "وإذا كانت القوة المتخيلة، هى القوة التى تتوسط ما بين الحس والعقل، فمن البديهى، أن يكون عملها متصلا بهذين الجانبين، فتأخذ عن الحس معطياتها أو مادتها الخام، وتعيد تشكيلها أو التأليف بينها، متأثرة بانفعالات الشاعر، لكن فى رعاية العقل الذى يوجه مسار عملية التخيل، ويضبطها ضبطاً يتناسب مع طبيعة المحاكاة، باعتبارها تشكيلا للأشياء الموجودة فى الأعيان، لا يخرج – فى النهاية – عن الممكن أو المحتمل بالضرورة"(١٥). وهو ما فعله البارودى فى ديوانه كله، وفى قصائد المنفى بشكل خاص، فقد وضحت لديه فكرة المحاكاة كما فهمها أرسطو بخاصة، أعنى المحاكاة مع تصرف واختيار المبدع وتدخله فى تركيب النتائج.

(٥)

ولا شك فى أن هذه الهموم الخاصة، وهذا التعبير الذاتى يتوجهان كلاهما إلى متلق، بعد أن يكون الشاعر قد تلقى قبلهم قصيدته، وربما تأخر المتلقى / الآخر فى تلقى هذه القصيدة أو تلك، ولكن الوظيفة التوصيلية، تظل كامنة، فى النص، حتى تتفجر على يد المتلقى، أو على يد القارئ متعدد القراءات، فيرى فيها ما يراه الشاعر، أو ما لم يره لحظة إبداعه للنص.

ثم إن "الانتقال الثابت بين الشاعر والحياة الخاصة، لا يتجلى وحسب فى الخاصية التواصلية القوية، للأثر الشعرى.... ولكن يتجلى – أيضاً – فى اختراق الحوافز الادبية، اختراقاً عميقاً لحياته. فبجانب الاعتبارات حول النشؤ السيكولوجى الفردى.... فإن لدينا المسوغات الكافية، لطرح مسألة وظيفتها الإجتماعية"(١٦). التى تكون فى حالة البارودى حمل الرسالة / الخطاب الاجتماعى لأهل وطنه مثلما يصور حياته الخاصة. ويجد مصطلح الصدق هنا دلالة المزدوجة بحق، فهو دال على الصدق الخلقى / والفنى على السواء.

وواضح أن تشكيل النص الشعرى عند البارودى، يتواصل مع النص الشعرى القديم، فما زالت تقنيات وتقاليد القصيدة العربية متواصلة لديه، وهى تبدأ من تقليد وتقنية الصدق التى هى تكوين يسبق النص، ويستخرج منه، وهى المقولة التى تسلمنا لمقولة الطبع فى العصر الحديث فللبارودي "أول الشعراء المطبوعين فى العصر الحديث، ولعله أسبق ممن

بعده فى قوة الطبع التى أبت لمقومات (الشخصية) إلا أن تظهر خلال قصائده بين قيود العرف وأوضاع المحاكاة"(١٧)... التى أشرنا إليها فى الوحدة السابقة من البحث.

فهو شاعر ذو شخصية متميزة كما يصفه العقاد، ثم هو كما يصفه – أستاذه صاحب الوسيلة الأدبية، حسين المرصفى – أن "هذا الأمير الجليل، ذو الشرف الأصيل" (والطبع) البالغ نقاؤه، والذهن المتناهى ذكاؤه، محمود سامى البارودى، لم يقرأ كتاباً فى فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقل، وجد من (طبعه) ميلا إلى قراءة الشعر وعمله، فكان يستمع إلى بعض من له دراية، وهو يقرأ بعض الدواوين، أو يقرأ بحضرته حتى تصور فى برهة يسيرة هيآت التراكيب العربية، ومواقع المرفوعات منها والمنصوبات والمخفوضات حسب ما تقتضيه المعانى، والتعلقات المختلفة، فصار يقرأ، ولا يكاد يلحن... ثم استقل بقراءة دواوين مشاهير الشعراء من العرب وغيرهم حتى حفظ الكثير منها دون (كلفة).... ثم جاء من (صنعة) الشعراء اللائق بالأمراء، وتميز عن شعر الشعـــراء...(١٨). اللذين تتلمذ على دواوينهم.

ويفسر هذا، كثرة المعارضات فى شعر المنفى عند البارودى، وكثرة تضمين أبيات من الشعر العربى، من مختلف عصوره، دون قصد، أو بقصد، كما أن طبعه الشعرى، قد تكون من هذه الذائقة المدربة، وقد استوعب البارودى الهيآت والتراكيب العربية، بنحوها، وصرفها، وعروضها، دون معلم لنظرية هذه العلوم، ولهذا يتضح من ديوانه، أنه كتب على مثال العرب القدماء، ولكن عصمه من التقليد البليد، هذا الطبع، الذى خلق له شخصية واعية، قادرة على أن تسلك طريقاً خاصاً، وصفه

العقاد، بالابتكار. وسيتضح ذلك أكثر فى تحليل نموذج من شعر المنفى، فى نهاية هذا الفصل.

والبارودى نفسه يصف ما وصفه "العقاد" و"المرصفى" به بقوله :

-أقول (بطبع) لست أحتاج بعده إلى (المنهل المطروق) و(المنهج الوعر)

(جـ٢،ص١٦)

ثم أكد احتفاله بالقديم، وتجاوزه فى آن، عن طريق هذا الطبع، بقوله :

-أشهرت جفنى لكم، فى نظم قافية ما إن لها فى (قديم) الشعر من (مثل)

(جـ٢، ص٣٢ وما بعدها)

(وانظر فى هذا السياق،ج١ ٣، ص١٧٢-١٧٥-١٩٥-١٩٧-١٣٦-١٥٠)

ثم انظر فى قوله :

-فانظر لقولى (تجد نفسى مصورة) فى صفحتيه، (فقولى خط تمثالى)

(جـ٣، ص ١١٤-١١٥)

لترى العلاقة بين (القول / الصورة / التمثال الشخصى)

لذلك استطاع الصراع بين (النفس / المصورة فى الشعر) وبين (الشعر القديم المتوارث) ان يقدم لنا الجديد المبتكر، عن طريق ما كان يبذله البارودى من سهر وتعب فى صياغة القصائد التى يحاول فيها منهجاً وطريقاً متميزاً.

فإذا ما تساءلنا عن "بنية القصيدة" عند البارودى فى شعر المنفى بخاصة، وجدناها من حيث التركيب العام، بنية تراثية، كما وصفها هو فى سياق الفخر بها، واصفا شكلها أو إطارها الخارجى بقوله عنها :

-تلوح أبياتها "شطرين" فى "نسق"   كالمشرفية، قد سلت من الخلل

(جـ٣، ص ٣٤)

فهى من حيث النسق العام تتركب كالقصيدة القديمة من أبيات منسقة متسلسلة، وينقسم شطرين – كل بيت على حدة، وتعتنى "باللفظ" "الأصيل"، الذى لا يتبع الغريب والمنقول، إلا قليلا بالطبع فهناك، ألفاظ أعجمية كثيرة فى هذه القصائد، جاءت بسبب تسمية الأشياء بأسمائها عند أصحابها، أو كما تستخدم فى الحياو اليومية المصرية. كذلك تعتنى القصائد على لسان البارودى "بالمعنى غير المنحل" من الآخرين، بل تمتد (الأصالة) من اللفظ إلى المعنى، ويؤكد هذا ما قلناه – قبل – عن الصدق والطبع.

حتى :

-إن أختلقت جدة الأشعار، أثلها   (لفظ أصيل) (ومعنى غير منحل)

(جـ٣، ص٣٤)

ويتم النسق العام فى القصيدة، ببناء متدرج منطقى، يبدأ باستهلال ثم مدخل، ثم يتطرق إلى موضوع القصيدة، وأخيراً : يضع لها ختاماً مناسباً، حتى أننا ندرك هذه التقسيم، وكأنه هيكل صوتى سابق، يصب فيه، البارودى، مشاعره وأفكاره، وتجاربه الإجتماعية والسياسية.

والمتصفح للأجزاء الأربعة لديوان البارودى، يدرك أنه ينوع فى القصيدة الواحدة بين عدة أغراض شعرية فى نفس واحد، فتتداخل - عنده - الأغراض، وهذا خروج - نسبى - على التقاليد الموروثة من الشعر العربى القديم. كما أنه ينوع فى مداخل القصائد ومقداماتها حسب "الجو" الذى يخضع له لحظة الكتابة. حتى أننا نستطيع أن نلمح تأثير ابن قتيبة، وهو الشاعر العربى القديم بأن "الشاعر الجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه / الأقسام، فلم يجعل واحداً منها، أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد / وليس لمتأخر الشعراء، أن يخرج على مذهب المتقدمين فى هذه الأقسام(١٩)" فقد حافظ البارودى على هذه التوصية.

وقد حافظ البارودى طوال شعر المنفى كله على أن تكون القصيدة مكتفية بنفسها، موسومة بميسمه، وعليها خصائصه النفسية واللغوية، وهو بذلك يطوع عمود الشعر العربى، بكل ما أصابه من هزات تجديد فى العصر العباسى، يطوعه لمشروعه الشعرى الخاص، لأنه، يصرح قبل المنفى بمقولة مهمة، فى هذا السياق، وهو يمدح الخديوى إسماعيل راعى النهضة المصرية بعد محمد على، يقول :

وما الشعر من دأبى، ولا أنا شاعر ولا عادتى نعت الصوى والمعالم

(جـ٣، ص٣١٢)

ولعل الأمر نفسه يتكرر فى المنفى، حين يتحول الشعر إلى وسيلة لبث شجوه وشكواه، والوقوف ضد الغربة الوجه واليد واللسان. أى أنه ليس الشاعر المحترف الصانع المادح، بل هو الشاعر المطبوع الصادق،

صاحب الخلق، والفكر، المعنى نفسه فى تشكيل النص، دون أن ينتظر العائد المادى عليه، وهو بذلك يعود لطبيعته الفرسان فى الشعر.

وحتى تقديم الدليل على ما فهمناه من أفكار البارودى عن شعره فى المنفى. نتناول، قصيدته الشهيرة "سرنديب" التى قالها بعد وصوله إلى جزيرة "سرنديب"، وقد رأى خيال ابنته الوسطى فى المنام. نتناولها بالتحليل الفنى، لأنها نموذج جيد، للغة البارودى، وأساليبه، وبنى قصائده، التى تقوم على هيكل صوتى فى المقام الأول، يتضمن ثنائية دلالية، وهموماً خاصة.

وقد وردت هذه القصيدة فى الجزء الثانى من ديوانه فيما بين (ص٦٣، ص٧٣). ونورد نص القصيدة فى البداية ثم نعقبها بالتحليل.

"النـــــص"

يقول البارودى:

(١)تأوب طيف من "سميرة" زائـــر وما الطيف إلا ما تريـــه الخواطـــر

(٢)طوى سدفة الظلماء، والليل ضارب بأرواقه، والنجم بالأفـــق حائـــر

(٣)فيالك من طيف ألـــم ودونـــه محيط من البحر الجنوبـــى زاخـــر

(٤)تخطى إلى الأرض وجدا، وما له سوى نزوات الشوق حـــاد وزاجـــر

(٥)ألم، ولم يلبث، وسار، وليتـــه أقام، ولو طالت علـــى الدياجـــر

(٦)تحمل أهوال الظلام مخاطـــرا وعهدى بمن جادت بـــه لا تخاطـــر

(٧)خماسية، لم تدر ما الليل والسرى ولم تنحسر عن صفحتيها الستائـــر

(٨)عقيلة أتراب تواليـــن حولهـــا كما دار بالبدر النجـــوم الزواهـــر

(٩)غوافل لا يعرفن بؤس معيشـــة ولا هن بالخطب الملـــم شواعـــر

(١٠)تعودن خفض العيش فى ظل والد رحيم وبيت شيدتـــــه العناصـــر

(١١)فهن كعنقود الثريـــا، تألقـــت كواكبه فى الأفق، فهـــى سوافـــر

(١٢)تمثلها الذكرى لعينى، كأننـــى إليها على بعد مـــن الأرض ناظـــر

(١٣)فطورا إخال الظن حقا، وتـــارة أهيم، فتغشى مقلتـــى السمـــــادر

(١٤)فيا بعد ما بينى وبين أحبتـــى ويا قرب ما التفت عليه الضمائـــر

(١٥)ولولا أماني النفس وهى حياتها لما طار لى فوق البسيطـــة طائـــر

(١٦)فإن تكن الأيام فرقـــن بيننـــا فكل امرئ يوما إلـــى الله صائـــر

(١٧)هى الدار ما الأنفاس إلا نهائب لديها، وما الأجســـام إلا عقائـــر

(١٨)إذا أحسنت يوما أساءت ضحى غد فإحسانها سيف على النـــاس جائـــز

(١٩)تربّ الفتي، حتى إذا تم أمـــره دهته، كما ربّ البهيمـــة جـــازر

(٢٠)لها ترة فى كل حى، وما لهـــا على طول ما تجنى على الخلق واتـــر

(٢١)كثيرة ألوان الـــوداد، مليـــة بأن يتوقاها القريـــــن المعاشـــر

(٢٢)فمن نظر الدنيا بحكمة ناقـــد   درى أنها بين الأنـــــام تقامـــــر

(٢٣)صبرت على كره لما قد أصابنى ومن لم يجد مندوحة فهـــو صابـــر

(٢٤)وماالحلم عندالخطب والمرء عاجز بمستحسن كالحلم والمرء قـــادر

(٢٥)ولكن إذا قل النصير، وأعـوزت دواعى المنى-فالصبر فيه المعـــاذر

(٢٦)فلا يشمت الأعداء بى، فلربمـــا   وصلت لما أرجوه ممــــا أحـــاذر

(٢٧)فقد يستقيم الأمر بعد اعوجاجه   وتنهض بالمرء الجـدود العـــوائ

(٢٨)ولى أمل فى الله تحيا به المنى   ويشرق وجه الظن والخطب كاشـــر

(٢٩)وطيد،يزل فى الكبدعنه، وتنقضى مجاهدة الأيـــام وهـــو مثابـــر

(٣٠)اذا المرءلم يركن إلى الله فى الذى يحـاذره مـــن دهره فهو خاســـر

(٣١)وإن هو لم يصبر على ما أصابه فليس له فى معرض الحق ناصـــر

(٣٢)ومن لم يذق حلو الزمان ومره   فما هو إلا طائـــش اللـــب نافـــر

(٣٣)ولولا تكاليف السيادة لم يخـب جبان، ولم يحو الفضيلـــة ثائـــر

(٣٤)تقل دواعى النفس وهى ضعيفة وتقوى هموم القلب وهـــو مغامـــر

(٣٥)وكيف يبين الفضل والنقص فى الورى إذا لم تكن سوم الرجال المآثر؟

(٣٦)وما حمل السيف الكمى لزينـــة   ولكن لأمـــر أوجبتـــه المفاخـــر

(٣٧)إذا لم يكن إلا المعيشة مطلـب   فكل زهيد يمســـك النفـس جابـــر

(٣٨)فلولا العلا ما أرسل السهم نازع ولا شهر السيف اليمانى شاهـــــر

(٣٩)من العار أن يرضى الدنية ما جد ويقبل مكذوب المنى وهو صاغـــر

(٤٠)إذا كنت تخشى كل شئ من الردىفكل الذى فى الكون للنفس ضائـــر

(٤١)فمن صحة الإنسان ما فيه سقمه ومن أمنه ما فاجأتـــه المخاطـــر

(٤٢)على طلاب العز من مستقـره   ولا ذنب لى إن عارضتنى المقـــادر

(٤٣)فما كل محلول العريكة خائـب   ولا كل محبـوك التريكـــة ظافـــر

(٤٤)فماذا عسى الأعداء أن يتقولوا   علىّ، وعرضى ناصح الجيب وافـــر؟

(٤٥)فلى فى مراد الفضل خير مغبة   إذا شان حيـــاً بالخيانـــة ذاكـــر

(٤٦)ملكت عقاب الملك وهى كسيرة   وغادرتها فى وكرهـــا وهى طائـــر

(٤٧)ولو رمت ما رام أمروء بخيانة لصحبنى قسط من المال غامر
(٤٨)ولكن أبت نفسى الكريمة سوأة تعاب بها، والدهر فيه المعاير
(٤٩)فلا تحسين المال ينفع ربه إذا هو لم تحمد قراه العشائر
(٥٠)فقد يستجم المال والمجد غائب وقد لا يكون المال والمجد حاضر
(٥١)ولو أن أسباب السيادة بالغن لكاثر رب الفضل بالمال تاجر
(٥٢)فلا غرو أن حزت المكارم عارياً فقد يشهد السيف الوغى وهو حاسر
(٥٣)أنا المرء لا يثنيه عن درك العلا نعيم، ولا تعدو عليه المفاقر
(٥٤)قنول وأحلام الرجال عوازب صنول وأفواه المنايا فواغر
(٥٥)فلا أنا إن أدنانى الوجد باسم ولا أنا إن اقصانى العدم باسر
(٥٦)فماالفقرإن لم يدنس العرض فاضح ولا المال إن لم يشرف المرء ساتر
(٥٧)إذا ما ذباب السيف لم يك ماضياً فحليته وصم لدى الحرب ظاهر
(٥٨)فإن كنت قد أصبحت فل رزية تقاسمها فى الأهل باد وحاضر
(٥٩)فكم بطل فل الزمان شباته وكم سيد دارت عليه الدوائر
(٦٠)وأى حسام لم تصبه كلالة؟ وأى جواد لم تخنه الحوافر؟
(٦١)فسوف يبين الحق يوما لناظر وتنزو بعوراء الحقود السرائر
(٦٢)وما هى إلا غمرة، ثم تنجلى غيابتها، والله من شاء ناصر
(٦٣)فقد حاطنى فى ظلمة الحبس بعدما ترامت بأفلاذ القلوب الحناجر
(٦٤)فمهلا بنى الدنيا علينا، فإننا إلى غاية تنفت فيها المرائر
(٦٥)تطول بها الأنفاس بهراً، وتلتوى على فلكة الساقين فيها المآزر
(٦٦)هنالك يعلو الحق، والحق واضح ويسفل كعب الزور، والزور عاثر
(٦٧)وعما قليل ينتهى الأمر كله فما أول إلا ويتلوه آخر

يرتب البارودى ديوانه على حروف المعجم، أى على نظام الألف باء، ومعنى ذلك أنه لم يفارق التصنيف السابق له وهو التصنيف الذى آثر التراثيون ترتيب دواوينهم عليه. وينقسم الديوان أربعة أجزاء، يشمل الجزء الأول من قافية الهمزة إلى قافية الذال، والجزء الثانى من قافية الراء إلى قافية اللام، والجزء الثالث يكمل قافية اللام حتى قافية الميم، والجزء الرابع يبدأ من قافية النون إلى قافية الياء.

ويتضح من هذا التقسيم أن القصائد لا ترتب وفق الغرض الشعرى أو وفق موضوع القصيدة، وإنما تسلسل قصائد الديوان وفق حرف (الروى) وداخل كل قافية يوضح البارودى مناسبة القصيدة أو الغرض الذى كتبت له فلا فرق بين قصيدة المنفى وغيرها فى هذا السياق.

وعلى الباحث أن يحدد هو نوع القصيدة وتاريخها وفق ملابسات كل نص.

وتتوزع قصائد الديوان بين المدح والفخر، والحكمة، والغزل، والهجاء السياسى، إلى جوار بعض الأغراض الخاصة والمواضيع التى عاصرت حياة البارودى (١٨٣٩-١٩٠٤) وقد عكست قصائده السياسية إلى جانب قصائد (المنفى) الاتجاه العام لشعر البارودى وهو التعبير بصياغة إحيائية محافظة عما تمور به ذاكرة البارودى الشعرية، ومواقف

حياته الصعبة التى بلغت ذروتها فى هزيمة العرابيين وانتكاسة الثورة وبالتالى مقتل أحلام البطولة السياسية والعسكرية التى أحاطت ذهن وقلب محمود سامى البارودى.

وعلى الرغم من إيمانه بتقليدية القصيدة، ومحاولة إحتوائها، إلا أنه كان واعياً بهذا الطور الإحيائى واحتاج واقعة الاجتماعى والفنى لهذه الطرق الصياغية والأدائية.

ولقد أدى إيمان البارودى بالصدق مع النفس (الطبع) التى شبهها بالبحر إلى اعتبار شعره صورة من نفسه من منطقة الخاص كما فى قوله الذى أوردناه من قبل :

-انظر لقولى تجد "نفسى مصورة" فى صفحتيه فقولى خط تمثالى

ويفيد وصف البارودى لشعره فى معرفة الفارق بين وعيه الخاص بذاته ووعيه العام الذى انحاز إلى شعر الطبع وليس إلى شعر الصنعة والصناعة الذى سبق البارودى، واستمر طوال قرون عدة، الأمر الذى يفسر قدرة البارودى على التحديث الشعرى عن طريق إحياء أجمل ما فى جماليات القصيدة العربية فى أجمل عصورها أعنى العصر العباسى، وفى الوقت الذى أحس فيه بضرورة أن ينطلق الشعر من لسانه ونفسه الخاصين حتى يتبين الفرق بين شاعر وآخر.

تخرج قصيدة "سرنديب" من هذا المنطلق السابق، أعنى الإحيائى الذى ينطلق من مسلمات فكرية، تحاصر الشاعر، وتتركز هذه المسلمات من منطق الفكر الإحيائى المحافظ، لذلك تنطلق المسلمات الفكرية من مسلمات دينية الأصول، تجعل من الكون مرآة تتجلى فيها قدرة "الله" الذى

يملك كل شئ ويبساط القضاء والقدر على الإنسان، إما عقاباً له على شر وقع فيه، وإما امتحاناً له حتى يتدرج أحياة روحية أعلى. ولذلك يرتبط القضاء والقدر دائماً – فى شعر المنفى بعامة– بدورة الفلك وحركة الشمس والقمر والنجوم لأنها سبب دوران الأرض وتقليب الليل والنهار ليسير (الزمن – الدهر – الأيام) وتدور الدنيا بالبشر بين الؤس والنعيم والنصر والهزيمة، والسعادة والشقاء، لذا يتفسر الفشل، وتتفسر الهزيمة بالقضاء والقدر المحتوم الذى لا مفر من اوقوع فيه، وبالمثل يجب الانتظار حتى تدور الأيام من جديد، ليأتى القضاء بالجديد، ويبدل الشر إلى خير والبؤس إلى أمل وانتصار، لذلك تأتى عبارات التآسى والصبر والسلوان ومراجعة النفس كثيرة فى هذه القصيدة.

وتبدو النفس هنا وسيطاً بين القضاء والواقع، أة أن النفس الطيبة الكريمة الفاضلة تحمل ما يوقعه بها القضاء، عن طريق الاتزان العقلى، واستخدام المنطق الهادئ حتى يتم جلاء الغمة.

والشاعر الفارس يحس وطأة الهزيمة أسرع منالآخرين وأكثر منهم لأنه متعود على الكر، والانتصار، بل حياته متعلقة بالنصر لأن الهزيمة تقتله نفسياً، أو جسدياً. لذلك يشعر بوطأة الهزيمة من يحس حلاوة النصر أولاً كما حدث للبازودى.

وفى قصيدة "سرنديب" نحن أمام شاعر، فارس، طموح، ظل يرتقى درجات النصر والشرف وعندما بلغ حظه غايته بتولى مقاليد الثورة العرابية، تداعت عليه الظروف والناس، وهزم، وبدأ يعاين هزيمته ومقتل أمله فى الحياة بل عاين السجن ثم النفى، وخلع الرتب وهجر الوطن،

والأهل، والاغتراب عن موطنه إلى موطن يعيش فيه حياة الرجل العادى بعد أن كان رجل دولة وسلطة يأمر وينهى لهذا سوف تحفل القصيدة بالمقارنات والموازنات لبيان التناقض، والتماس العذر.

ويتضح هذا التوجه فى مقدمة ديوانه حيث قال "وأعوذ بك من عثرات اللسان، وغفلات الجنان، كما أعو بك من غدرات الزمان وبغات الحدثان، وأسألك اللطف فيما قضيت، والمعونة على ما أمضيت، واستغفرك من قول يعقبه الندم، أو فعل تزل به القدم، فأنت الثقة لمن توكل عليم.... "ولعل عبارات مثل عثرات، غفلات، غدرات، بغتات ثم قضيت وأمضيت توضح البنية القائمة على الإيمان بالسابق المطلق، السالف القضاء والمضاء، لأن ذلك اعتذار مقنع، يعكس ضعف الإنسان أمام ماكينة القضاء، وعدم نفع قوته أو محاولته إذا اراد القدر هزيمته وانكساره، فالبارودى هو القائل :

-ما العيش إلا ساعة سوف تنقضى وذا الدهر فينا مولع بدماء

وهو القائل :

-لكنها الأقدار تجرى بعلمها علينا وأمر الغيب سر محجب

نظن بأنا قادرون، وأننا نقاد كما قيد الجنيب ونصحب

وإذا أراد الله رحمة أمة بعث الشفاء لها بخير طبـــيب

وسوف نرى تجاوب هذه المسلمات مع قصيدة "سرنديب" ونرى البارودى يكرر ما يقوله عن الدهر والعيش والقضاء، وإدة الله.

تغلف الرؤية المأساوية قصيدة البارودى عن سرنديب، ومن خلال هذه الرؤية نحس بمشاعر الاعتذار، والندم، واليأس من حاضره، والطمع فى مستقبل أفضل. وقد شملت هذه الرؤية المأساوية القصيدة كلها حتى أننا لا نرى الطمع فى مستقبل أفضل إلا فى نهاية القصيدة، وفى بعض العبارات خلال سياق النص حيث علق الأمل بالله (ولى أمل فى الله تحيا به المنى) وختم قصيدته بقوله :

-وعما قليل ينتهى الأمر كله   فما أول إلا ويتلوه آخر

ونتيجة لذلك، تلاحمت القصيدة وأمتلكت وحدة متسلسلة الأفكار وزادت من تلاحمها (فكرة السرد الحكائى) حيث رأينا البارودى يأخذ منطق الاوى ويقص لنا علاقته بالطيف وعلاقة الطيف بالوطن، وبالأولاد الصغار، ثم يختم بحديث عن الطيف، ويعود الشاعر إلى ما كان عليه قبل الحديث عن الطيف فى القصيدة، ألا وهو ظلام المنفى وحلكة ظلماته وبعد ما بين الأحبة.

ويقوم الطيف بوظيفة مهمة داخل النص، لأنه تحول إلى شخص يتحاور مع الشاعر، ليجدد مشاعره وخيالاته فى صورة أحد محبيه، وهذه الوظيفة هى الصلة نفسها التى عقدها مع خيال سمية أبنته، حتى تبلور الخيال فى لقاء استمر حتى نهاية القصيدة، بشكل ملأ عليه حبسه المظلم وفراقه الحزين :

-فقد حاطنى فى ظلمة الحبس، بعد ما   ترامت بأفلاذ القلوب الحناجر

ولو نظرنا إلى ترتيب القصيدة، وجدنا أنها تبدأ بمدخل عن الطيف والليل والظلام رابطة بين (النفى والظلام والليل) فى الأبيات (١٦-٢٢). والنتيجة المنطقية أن يتحدث عن (الصبـر واليأس) فى فقرة طويلة (٢٣-٤٣). وبما أن السبب الكامن وراء ذلك كله الأعداء، تحدث إليهم وعرض بهم بأسلوب أفتخار عليهم، رغم ما ألم به فى حديث طويل أيضاً بين (٤٤-٦٢) ثم يعود للبداية فيختم سرده بالحديث عن الطيف الذى حاطه فى الظلام (٦٣-٦٤). ويبدو تسلسل المقاطع فى القصيدة كحلقة يسلم بعضها إلى البعض الآخر، متخذاً كما قلنا : من الطيف خيطاً دراميا بسيطاً يلم أطراف القصيدة. وقد ساعده على ذلك، أنه يسرد ألمه وأسبابه وكيف يكون المصير الذى لا يملكه فى هذا المنفى إلا الله الذى بيده القضاء المتحكم فى مصير الإنسان، فأحال الكلام إلى مطلق يثير الخيال، ويظهر طرفى الصراع حول مصير الإنسان.

ولأهمية الطيف فى القصيدة، اتجهن بعض المفردات إلى بؤرة القصيدة، فسمعنا : الطيف(١) الذكرى(٢) الظن(١٣) الهيام(١٣) أمانى النفس (١٥) الحلم (٢٤) المعنى (٢٥) الأمل (٢٨)، لتؤكد على دلالة التخيل والوهم الذى يتعزى بهما البارودى فى منفاه.

ومن المنطق نفسه كثر حديث المهزوم المنفى عن النفس والقوة كتعريض نفسى عما أصابه، لذلك نجد بؤرة الدلالة تتجه إلى المقارنة بين البارودى والسيف : اذ يقول :

-فلا غرو أن حزت المكارم عارياً فقد يشهد السيف الوغى وهو حاسر

ثم يأتى بالمقارنة نفسها ليعتذر من خلال الحديث عن السيف :

-وأى حسام لم تصبه كلالة   وأى جواد لم تخنه الحوافر

فكلاهما (البارودى والسيف) قد دخلا المعركة عارياً. ولكن أصابهما الكلال والتعب وهو امر طبيعى لطول الجلاد والحروب، فتحول هو الى "كسرة هزيمة" فى قوله :

فإن كنت قد أصبحت فل رزية   تقاسمها فى الأهل باد وحاضر

فكم بطل فل الزمان شبابـــــه   وكم سيد دارت عليه الدوائـــر

ونلاحظ هنا تشبيه نفسه بالسيف فى تقلباته، ثم وصف نفسه بالبطولة والسيادة فى سياق الاعتذار والفخر فى الوقت نفسه..... لبيان حدة التناقض.

لذلك لا يجد الشاعر عاراً فى العرى أو الفقر لأنه كالحسام لابد أن يكون عارياً ليقطع، ولابد أن يكون بلا حلية، لأنها لا تقتل العدو.

-إذا ما ذباب السيف لم يك ماضياً   فحليته وصم لدى الحرب ظاهر

لأن حمل السيف، يكون للمجد والمفاخر والعلا، وليس لمتعة المنظر :

-وما حمل السيف الكمى لزينة   ولكن لأمر أوجبته المفاخر

ومع هذه المقارنة الواضحة بين البارودى والسيف وتشابه حاليهما، فانه يعزى كل شئ للمقادير التى تنفذ حكمها رغم أنف الشاعر الذى كانت له مفاخر المحاولة :

-على طلاب العز من مستقره   ولا ذنب لى إن عارضتنى المقادر

وهنا يبدو القدر جزارا، يقتل الشاعر بعد أن أتم اكتماله :
فالدنيا (الدهر / الأيام / القدر) :

-تربب الفتى، حتى إذا تم أمره دهته كما رب المهيمة جازر

لذلك لابد أن ينبه البارودى إلى خداع الدنيا والأيام التى تخون الوداد والتى تلون أشكالها كل يوم، ومع ذلك لا يملك الا الصبر حتى تتغير دورتها، ويأتى الصبح بعد الظلمة وتلمع نجومه بعد أن أفلت وأظلمت حياته : وهنا يعود الشاعر ثانية إلى ربط مأساته (بالنجم والفلك الدوار) الذى يفسر دورانه أشاكال الأيام واختلاف أحوال الدنيا، ويكون "الحظ" و "الجد" العاثر هو وجهها الواضح، وهو أمر غير محدد، لذلك يقول الشاعر فى لهجة شكوى وتمنى، راجياً أن يتحقق حلمه ورجاؤه :

-فقد يستقيم الأمر بعد أعوجاجه وتنهض بالمرء الجدود العواثر

ولابد أن نلاحظ هنا العلاقة بين استقامة الأمر واعوجاجه وبين مقارنة الشاعر بين نفسه وبين السيف التى أشرنا إليها فيما قبل. لأن الاستقامة والإعوجاج من صفات السيف ومن صفات الحظ أيضاً، بل أن حال الشاعر المعوج مربوط بأمل الاستقامة والنهوض من العثرة وهو ما أشرنا إليه عند الحديث عن الزمن المستقيم.

وهنا، لابد أن نربط هذا التقلب، باحتفال النص بالمقارنات والمقابلات الثنائية المتجاورة، التى أخذت صيغاً بديعية من طباق ومقابلة وانتشرت فى النص كانتشار (معجم الحزن) ليصبح للمقابلات الثنائية مرمزاتها إلى حالتى الحزن والأمل، اللتين تتنابان البارودى كما فى قوله : (الحلو الزملن ومره)، (الجدود العواثر)، (الليل والنجم)، (ألم وسار)،

(الظن والحق)، (بعد الأحبة وقرب الضمير)، (الإحسان والاساءة)، (التربية والجزر)، (العجرز والقدرة)، (الحذر وتحقيق ما نحذره)، (الضعف والمغامرة)، و(الفضل والنقص)، (الصحة والسقم)، (الطلب والمعارضة)، (الخيبة والظفر)، (الفضل والخيانة)، (المال والمجد)، (الفقر والغنى)، (الأول والآخر)...الخ. وهى ثنائيات يكاد لا يخلو بيت من أبيات القصيدة منها، وهذه التجاورات الثنائية التى تجمع الشئ ونقيضه أو السالب والإيجاب باستمرار تعود إلى حس مأساوى يغلف القصيدة كلها.

وتتلخص هذه الألوان البديعية من الوظيفة المألوفة، وتدخل إلى وظيفة التعبير عن رؤية المبدع والمساهمة فى تشكيل وصياغة مأساوية الحياة التى تضع النقيضين متجاورين.

(٦-٣)

ووسيلة التغلب على هذه المأساوية فى عرف البارودى (والإحيائيين) (العقل والحكمة والاتزان والحلم) لأن المقدور يقف أحياناً ضد مطالبنا. وليس لنا أن نعترض عليه لأنه قد يقدم لنا الأفضل / الخير فى شكل ربما لا يدل على ذلك، ولهذا يجب الانتظار حتى لا يكون المرء طائش اللب، وهنا تتسرب الحكمة إلى النص، فهى فى القصيدة، وسيلة للتصدى المهذب لما فعلته الأحداث فى الشاعر، ووسيلة مهمة لفسفة ما

حدث، حتى يأذن الله بالفرج. لذلك نجده فى ختام المقطع الثالث يستخلص موقفه فى حكمة مؤداها :

-فمن نظر الدنيا بحكمة ناقد　　　درى أنها بين الأنام تقامر

فعلى المرء، ألا يكون طائش اللب، نزقاً، جاهلاً، بل عليه أن يكون كالشاعر : حكيماً، متزناً، حتى يذوق حلوها ومرها :

-ومن لم يذق حلو الزمان ومره　　　فما هو إلا طائش اللب نافر

ونلاحظ فى البيت الأول وصف الحكمة بالمغامرة، ووصف الدنيا بالنقد إمعاناً فى بيان الفارق الجوهري بين الثابت (العقل – الحكمة) والتغير المستمر (الدنيا – المغامرة – الطيش).

لذلك يكثر البارودى الحديث عن الصبر، والمثابرة، المجاهدة كما فى أبيات (٢٣، ٢٥، ٢٩، ٣١) كما أنه يزاوج بين الصبر والنصر، باستمرار.

-وإن هو لم يصبر على ما أصابه　　　فليس له فى معرض الحق ناصر

ونسمع فيه حديثه عن الصبر، الصبر على كره، والصبر فيه المعاذر، لأن الصبر يعقبه النوال، وفى الوقت نفسه يعود كثيراً إلى (الله) كما فى الأبيات (١٦ – ٣٠)، لأنه نهاية كل شئ، وبداية كل شئ.

والاهتمام بالحكمة وصياغتها خلال أبيات النص، أدى إلى التعبير بالمطلق والعام. فهو على سبيل المثال يتحدث عن الإنسان بإطلاقه كما فى

تكراره للمرء فى الأبيات (١٦ – ٢٤ – ٣٠ – ٤٧ – ٥٣) والمرء هنا عام يصلح لكل زمان ومكان وإنسان.

كذلك يعمل لأهداف مثالية مطلقة يعبر عنها بأقواله، مراد الفضل، المغامرة، الفضيلة، العلا، المفاخر، المآثر، الصبر، الأعداء، النصير، الأيام، الحق، المعيشة، النفس، الكون، المقادر، الخيانة، المال، المكارم، المنايا، الفقر، الزمان، الحبس، الزور، الأمر....الخ. وكلها تعبيرات، عامة مطلقة، يتعامل معها الشاعر على أنها معان، لأنه يرصدها من الخارج ولأنه يتعامل معها تعاملا ذهنياً فتحولت إلى أفكار عامة. تصدق على كل إنسان، كما تصدق على الشاعر.

والاستخدام اللغوى لهذه المطلقات – فى النص – معرف بالألف واللام أو بالإضافة، ومن هنا نستطيع أن نقول : إن البارودى يتعامل مع الأحداث رغم انفعاله بها – على أنها (ماض)، (ذكرى) يستحضرها من الماضى. مما يجعله يستحضرها فى شكل (مطلقات) على عادة الشعراء التقليديين.

وهذا الاستحضار، من الماضى، نوع من محاولة إيجاد جذور ثابتة للشاعر، يتمسك بها، حتى لا يضيع، فكما يمسك بالوطن البعيد عبر الخيال والطيف، يمسك الزمن الماضى لأنه حصل وثبت لأن الشاعر – كغيره، من البشر فى هذا الصنيع – لا يرفض الذوبان الذى يعود – حتى فى الماضى – حين يدأ البحث عن أحداث سابقة أن مسك بحركة الزمن. إن المكان، فى مقصوراته المغلقة التى لا حصر لها، يحتوى على الزمن مكثف (٢٠)، والعودة إلى الماضى تشبث بالمكان والزمان فى الوقت

نفسه. ويؤكد هذا، انحياز البارودى للفعل الماضى بعامة وفى شعر المنفى بخاصة، وفى هذه القصيدة بأخص.

(٦-٤)

حافظ البارودى على الصياغة المنطقية للجملة العربية حيث قل التقديم والتأخير، وحافظت الجملة على العلاقات اللغوية المنطقية، (فعل + فاعل + ملحقات)، (تعجب + جملة لاحقة)، (مبتدأ + خبر)، (أحد الأساليب أو الشرط + بقية التركيب الأسلوبى أو جواب الشرط) وتأتى تركيبات الجملة تبعاً لتشكيل الفكرة المصوغة صياغة الحكمة إلى جانب ما أشرنا إليه من التعبير بالمطلق والعام فناسب التشكيل النحوى التشكيل الذهنى والفكرى للشاعر فى هذه القصيدة.

وتختفى تبعا للتجريد والذهنية والإطلاق، خصوصية التجربة، حتى أننا لو حذفنا مناسبة القصيدة، أو تناسينا المناسبة التى تفسر هذا العام المطلق، وتناسينا صاحب النص، لقلنا إنها لشاعر تقليدى متمكن فقط، كأننا لا نستطيع أن نحدد الا ملامح الشاعر فارس مكسور، يأمل فى أن يرفع عنه شر القضاء، وهنا يكمن الامتداد التراثى (من حيث الصياغة وتركيب الجملة والذهنية). لذلك نقول إن البارودى يفكر فى حالة الخاص بموروثها الشعرى التقليدى بكل عمومية وتجريدية وذهنية هذا النوع من الشعر التقليدى (شعر المتعقلين)، فهو يفكر بالتراث، ويبدع به.

إننا لا نستطيع أن نتبين خصوصية التجربة كما قلنا بسبب عمومية الصياغة وكثرة التعامل مع المطلق والمجرد.

(٦-٥)

تنتمى قصيدة "سرنديب" إلى البحر الطويل، وهو بحر شائع وكثير الاستخدام فى الشعر العربى التقليدى، خاصة فى الأعراض التى تحتاج لطول النفس، وكان الشاعر العربى التقليدى يستخدمه فى صياغة الأغراض التى تحتاج منه إلى طول نفس وسعة الصدر، ليتمكن من نفث ما يجيش ويعتمل فى قلبه وصدره، من حزن أو حديث جليل أو وصف يحتاج إلى تأمل، وإن كان ذلك لا ينفى أن يأتى عليه الشعراء بأغراض شعرية اخرى. إنما الغالب عليه ما أشرنا إليه إذ كتب الشعراء التقليديون عليه أكثر من ربع الشعر العربى، الأمر الذى جعل هذا البحر (الممتد إلى ثمانية عشر مقطعاً صوتياً بين الطويل والقصير) يأخذ هذا الوضع المهم داخل هيكل الموسيقى الشعرية العربية.

وهو بحر "تام دائماً، ليس له مجزؤ، ولا مشطور" فهو يحتاج إلى طاقة شعرية وصياغة كبيرة. ولكنه يفرض بهذا الكمال الهيكل الموسيقى كاملاً، باستثناء رخص العروض المجازة فيه (التصريع، القبض، الحذف"(٢١).

وقد قل تصرف الشاعر فى البحر بالزحافات، فحافظ عليه سليماً فى معظم تفعيلاته، وهذا تمكن من موسيقي البحر من ناحية، وخضوع لتراثية التفعلية، بالإضافة إلى استخدام البحر الطويل فى غرض يمزج بين

الرثاء لحالة الشاعر وبين الفخر، وهذا المزج يذكرنا بقصيدتين على البحر الطويل نفسه، الأولى للمتنبى :

-على قدر أهل العزم تأتى العزائم　　وتأتى على قدر الكرام المكارم

والثانية للأعمى التطيلى فى رثاء زوجته آمنة أو زهرة وهى قصيدة تأخذ البحر نفسه بل القافية الرائية المرفوعة، ومطلعها :

-ونبئت هذا الوجه، غيره البلى　　على قرب عهد بالطلاقة والبشر

بكيت عليه بالدموع ولو أبـــت　　بكيت علهي بالتجلد والصبــــر

والقصيدتان بوزنهما وقافية الثانية، بالإضافة إلى الغرضين والمعجم، يمكن أن نحس فيها قصيدة البارودى فى "سرنديب" كما يمكن أن نحسها فى أصداء موسيقية لبعض الأبيات التى تسربت بنصها تقريباً إلى قصيدة البارودى.

وهذا دليل آخر على التفكير بالتراث الشعرى العربى حيث تجر موسيقى القصائد المتزاحمة فى ذاكرة البارودى إلى بعضها البعض، ليس فقط بإختيار بحر الطويل، أو تخصيصه لغرض سببه بما كثر عليه القول فى الشعر العربى، بل فى "استحلاب التراث الموسيقى" فى ذاكرة الشاعر إن جاز تعبيرى.

ونلاحظ فى هذا السياق التقسيم العروضى المتحد مع التقسيم الصرفى والدلالى فى قصيدة البارودى فعلى سبيل المثال نجد التفعيلة الأولى (فعلون) تتحد مع قئول، صئول أو مع تخطئ، ألم، فهن، فطوراً، لولا، صبرت، ولكن، وطيد، ومن لم، على، فماذا، فلى فى، فسوف، فهلا،

وعما...الخ) ويعنى هذا أن الشاعر يستدعى بالتفعيلة، ما فى وزنها، ليملأ هذا الفراغ الكبير فى تفعيلات هذا البحر.

وتدل البداية بهذه التعبيرات على العلاقة الوثيقة بين موسيقى القصيدة العالية، وبين البدء بتعبير يتفق معها، مما يجعل دور التداعى الذهنى، للصور الصوتية الشبيهة بالصور الصوتية العروضية. لذلك نجد بعض التعبيرات تنتهى بمتحرك (/ه/) لأن موسيقى القصيدة حصرت الشاعر فى البدء بوتد مجموع (//ه) ليحوله إلى حركة واحدة فقط (/)، أى متحرك فى نهاية التفعيلة.

وقد أثر بحر الطويل أيضاً بموسيقاه على التفعيلة الأخيرة من البيت حيث تنتهى فى بحر الطويل بحركتين (//) قبلهما ساكن (ه). وإذا عرفنا أن ما تبقى من التفعيلة حركتان فى بدايتها (//) أدركنا قرب التشكيل الصوتى بين (مفاعل) وبين (اسم الفاعل) من الثلاثى (فالع). وهذا ما سبب استسلام البارودى لصيغة اسم الفاعل فى معظم الأبيات، التى وردت بالقصيدة. فلو أننا قصدنا أرقام الأبيات مسلسلة لرأينا التتابع والإكثار الشديدين لهذه الصيغة : كالآتى : (٢، ٣، ٤، ١٢، ١٥، ١٦، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢٣، ٢٤، ٢٨، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٣٧، ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٦٢، ٦٦). ومن المنطق نفسه تأتى (صيغة الجمع / منهى الجموع) (مفاعل) وهى على وزن (مفاعل) بالضبط دون تنوين فاعل، فنجد ورودها بكثرة وتتابع أيضاً كالآتى فى (١، ٥، ٧، ٨، ٩، ١٠، ١١، ١٣، ١٤، ١٥، ٢٥، ٢٧، ٣٥، ٣٦، ٤١، ٤٢، ٤٨، ٤٩، ٥٣، ٥٤، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٣، ٦٤، ٦٥) أو تأتى (صيغة من الفعل) على وزن (مفاعل) التى توازى عروضياً (مفاعل)

كما فى (٦، ٢٢) أو صيغة (أفاعل) التى توازى عروضاً (مفاعل) كما فى (٢٦).

وهذا الاقتراب (التوازى الصوتى) فى التفعيلة الأخيرة بين صيغة (مفاعل) واختيار صيغ صرفية توازيها عروضياً يدل على نفس الجس التراثى التجريدى، الذى يستخدم الموسيقى العروضية فى اصطياد قوافيه. وإن كانت هذه الصياغة تدل من ناحية ثانية على ذهنية تعتمد على الوحدات المتشابهة جاهزة الصياغة، وتدل من ناحية ثالثة على أن البارودى يفكر بنظام الصيغ الصوتية حيث يتيح (الاشتقاق الصرفى للشاعر) التركيب الجاهز والسهل وهى خصيصة مهمة من خصائص لغتنا العربية.

هذا، فى حين تشابكت بقية التركيبات الصوتية فى بقية تفعيلات البيت سواء فى العروض أو الضرب بحيث نقسم الكلمة فى أحيان كثيرة بين أكثر من تفعيلة عند التقطيع كما فى البيت :

-ولكن إذا قل النصير وأعوزت دواعى المنى فالصبر فيه المعاذر

ومن التقطيع العروضى يتضح لنا أن بداية (البيت ونهايته) فقط هما اللتان احتاجنا من الشاعر علاجاً صرفياً وعروضياً، وأخذتا منه جهداً، أو كانت البداية تأتى بالضرورة فى معظمهما بمقاطع صوتية قصيرة مثل الحروف. والأدوات ليسهل دخول ما بعدها صوتياً وعروضياً وصرفياً على صيغة (فعلون) أو (فعول). كذلك النهاية فرض عليها الصيغة (مفاعل)متحرك الآخر، فأخذت هذه الصيغ التى أشرنا إليها ليسهل إنهاء البيت، وهو تطابق صوتى سهل التقفية.

ولكن هل لهذا السبب الصرفى تعارف الشعراء على أن تكون آخر تفعيلة من بحر الطويل على صيغة (مفاعل)؟ كما لاحظ الخليل بن أحمد أن تفعيلة هذا البحر الأخير على ذهه الصيغة فى كل الشعر العربى ولو أنها جاءت كاملة (مفاعلن) أو اشترطا فيما بعد أو حتى سمح لها أن تأتى كذلك فكيف تصرف الشعراء خاصة وقافية الشعر العربى تحتسب من آخر ساكن إلى آخر متحرك.

ويدل هذا أن القصيدة على أنه كان يفكر فى البيت الواحد كوحدة للقصيدة كما ورثه الشعر العربى. وإن كانت هذه الصيغ قد أعطت ناقوساً متكرراً فى نهاية القصيدة وكأنها قافية كبيرة.

يعنى هذا أن القصيدة قد بنيت على هيكل صوتى، شمل العروض، والصيغ الصرفية الموازية لتفعيلاتها. وبهذا يبنى البارودى قصيدته بنظام الصيغ الصوتية، سواء أكانت صيغ تفعيلات العروض، أم صيغ صرفية موازية. وهذا تأثير موروث فى الإنتاج الأدبى الفصيح والشعبى، يثبت أنه لم يدرس هذه العلوم، إنما استمع إليها فخياله السمعى، يستدعى الصور الصوتية، على مقياس متوحد من البداية للنهاية.

ويحقق البارودى – بذلك – تجنيساً واسعاً، بين هذه الصيغ من ناحية، وتشابهها الشكلى / القالبى، وبين الدلالات المرتبطة بالصيغة أولا، ثم بدلالة كل كلمة على حدة. متجانسة خاضعة لوتيرة الزمان وجبروته"(٢٢). وهذا ما حدث فى قوالب وأوزان وصيغ وتقسيم هذه

القصيدة، حتى أننا نستطيع أن نقول إن البارودى قد انحاز للفصاحة، أكثر من انحيازه للبلاغة.

ونلاحظ هنا، أن المصادرات، لم تقف عند المصير، وعند الماضى، وإنما امتدت إلى العروض، والصرف، والتشكيل النحوى، للجملة، إنه يصوغ المصادرات، باعثا كل ماهو (ماض) على مستوى التشكيل والرؤية والموقف على السواء.

(٦-٦)

استخدم البارودى حرف الروى (الراء)، وهو حرف مرن، يشبه صلصلة الياى، إن صح هذا التعبير، يدخل حرف الروى - هنا - ليساعد فى إحداث الجلبة الصوتية، فى نهاية البيت، وبالتالى، خلال القصيدة كلها.

والقافية كلها، تبدأ بحرف المد (العلة / اللين) الألف، بما يعطيه من اتساع صوتى، حين يمد الشاعر عقيرته بالمد، الذى يترجم فى العروض على أنه سكون (٥)، ثم يتلوه حرفان متحركان.

فينتقل الشاعر - طوال القصيدة - من حرف مد + ثم حركتين متتاليين فى قافية، مطلقة، مما يعطى مساحة كبيرة للاطلاق الصوتى ينبه الغافل من ناحية، ويساعد الشاعر على (الصراخ) والبكاء، على مصيره، وما آل إليه. وتدخل القافية، ورويها - بذلك - إلى المأساة المحيطة بالنص كله، ولا شك فى أن التكرار، والرتابة المصاحبين للقافية - فى هذه القصيدة - قد ساعدا دلالة الملل على الاستمرار، فكلما يعيش الشاعر

حياته، مكرورة، فى كل يوم، داخل منفاه، يستمر الهيكل الصوتى فى الرتابة، وزناً، وقافية، ورويا، وصرفاً، ونحواً.

ويسير التكرار، من القافية والتفعيلة، إلى التكرار اللفظى والحرفى، الذى يخلق أنواع التجنيس المختلفة، حيث نجد سيادة كبيرة لحرف الهمزة، على كل الحروف فى هذه القصيدة، ليساعد على استخراج جرعة الألم والتأوه. إذ يتكرر هذا الحرف بطريقة جرسية، تنبه السامع باستمرار، داخل البيت الواحد وداخل القصيدة كلها.

ولو تتبعناه، وجدناه كالآتى : (١) تأوب، زائر، إلا (٢) الظلماء بأرواقه، بالأفق، حائر (٣) ألم (٤) إلى (٥) ألم، أقام (٦) أهوال (٧) الستائر (٨)أتراب (٩) بؤس (١١) تألقت، الأفق (١٢) كأننى، إليها، الأرض (١٣) إخال، أهيم (١٤) أحبتى (١٥) أمانى، طائر (١٦) فإن، امرئ، صائر (١٧) ما الانفاس، إلا، نهائب، الأجسام، عقائر (١٨) أحسنت، أساءت، فإحسانها، جائز (١٩) إذا، أمره (٢١) ألوان، بأن (٢٢) أنها، الأنام (٢٣) أصابنى (٢٤) المرء (٢٥) إذا، أعوزت (٢٦) الأعداء (٢٧) الأمر، المرء (٢٨) أمل (٢٩) الأيام (٣٠) إذا، المرء، إلى (٣١) وإن، أصابه (٣٢) إلا، طائش (٣٣) ثائر (٣٥) إذا، المآثر (٣٦) لأمر، أواجهته (٣٧) إذا، إلا (٣٨) أرسل (٣٩) أن (٤٠) إذا، شئ، ضائر (٤١) الإنسان، أمنه، فاجأته (٤٢) إن (٤٣) خائب (٤٤) الأعداء، أن (٤٥)إذا (٤٦) طائر (٧) إمرؤ (٤٨) أبت، سوءة (٤٩) إذا، العشائر (٥٠) غائب (٥١) أن (٥٢) أن (٥٣) أنا، المرء (٥٤) قئول، أحلام، صئول (٥٥) أنا، إن، أدنانى، أنا، إن، أقصائى (٥٦) إن، إن، المرء (٥٧) إذا (٥٨) فإن، الأهل (٥٩) الدوائر (٦٠) أى، أى (٦١) بعوراء، السرائر (٦٢) إلا، شاء

(٦٣) أفلاذ (٦٤) فإننا، إلى، المرائر (٦٥) الأنفاس، المآثر (٦٧) الأمر، أول، إلا، آخر.

فلم يتخلف عن حرف الهمزة، إلا الأبيات: (١٠، ٢٠، ٣٤، ٦٦)، فى حين احتفت القصيدة كلها بهذا الحرف الحلقى، الذى يقطع النفس، عند النطق، ثم يدفع بالهواء والصوت قوياً مسموعاً ونرى فى بعض الأبيات تكرار ست مرات لهذا الحرف (٥٥). وبذلك يوشى البارودى قصيدته، بحرف الهمزة، التى خلقت نوعاً من التنغيم الداخلى المتكرر طوال تلقى النص.

ويكرر البارودى صيغاً أخرى، فيكرر فى (١) الكلمة (طيف – الطيف). (٦) مخاطر، لا تخاطر (١٤) بينى – بين (١٨) أحسنت – إحسانها (٢٠) لها – ما لها (٢٣) صبرت – صابر (٢٤) الحلم – كالحلم، المرء – المرء (٥٠) المال – المال (٥٥) أنا، أنا (٦٦) الحق – الحق، الزور – الزور.

ولقد خلق هذا التكرار، نوعاً من التجنيس، وساهم فى تقسيم الجملة النحوية والشعرية، بشكل واضح : فعلى سبيل المثال : يقول :

هنالك يعلو الحق، (والحق واضح) (ويسفل كعب الزور) (والزور عاثر)

حيث نرى الكلمة تساهم فى تشكيل جملتين مستقلتين نحوياً، مترابطتين دلالياً. وتم ذلك فى كل شطر على حدة.

والتكرار، كما رأينا فى الأمثلة السابقة كلها. أى من زاوية الحرف، والكلمة، والجملة. وهو تنغيم حادث فى النص الشعرى الذى يرى الشعر كما رآه القدماء، وزن وقافية، ولفظ، ومعنى. كما أشار البارودى من قبل فى متن شعره. وكما نفذه فى موسيقى الحرف واللفظ والجملة. وكما قال قدامة بن جعفر من قبل البارودى (ت٣٣٧هـ) : "لما كانت الأسباب المفردات التى يحيط بها حد الشعر، ....أربعة وهى : اللفظ، والمعنى، والوزن والتقفية(٢٣)". لهذا كان هذا التنغيم متعدد الجوانب والمستويات – فى هذه القصيدة – نوعاً من انتشار التقفية الداخلية والخارجية، وهى ألوان بلاغية، تجرنا منالدلالة الصوتية، إلى دلالة الصوت، وتشدنا من الفصاحة إلى البلاغة، ومن اصوت إلى الصورة فقد "عنى علماء البلاغة فيما عنوا بدراسة الألوان البلاغية التى تنشأ عن القافية، حينما يضاعف الشاعر من موسيقى البيت الداخلية، فيأتى بالألفاظ المسجوعة، أو يوازن بين مصرعى البيت وجزأيه أو يكرر اللفظ، أو يوضع المعنى بما يزيده جمالاً ويفى بالقافية(٢٤)" مع مراعاة المقصد المنوط بشد أذن المتلقى، وإدخاله إلى عالم القصيدة بالموسيقى التى هى أصل الشعر، وجوهر الصورة البلاغية والشعرية والرمزية.

(٧)

يلفت النظر – هنا – الاعتماد على الصورة البلاغية (التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز المرسل). ويلف النظر – أيضاً – أنه يوظف الصورة الشعرية، توظيفاً ثانوياً، ويجعل لها دور المساعدة وليس دوراً جوهرياً فى تشكيل النص. فهى شارحة، ضاربة للمثل، مؤكدة، مجسدة، مشخصة، لأنها تأتى داخل الجملة الشعرية كوسيلة لهذه الأهداف السابقة.

فقد تواكبت الصورة البلاغية، مع المقاطع التى يتكلف فيها الانفعال، بحيث تحولت من دور ثانوى، الى دور أقرب إلى الجوهرية. خاصة فى المقاطع التى تناولت : حديث الطيف، والزيارة، والأهل، وحوادث الدنيا. لذلك كانت المقاطع (١-٦)، (٧-١٥)، (١٦-٣٢)، (٦٣-٦٧) أكثر المقاطع اعتماداً على الصورة البلاغية.

أما المقاطع الأخرى، التى تحدث فيها عن : الصبر، والهزيمة، والأمل، فقد طغى عليها المنطق العقلانى، فخفت فيها التصويرية وحلت محلها الصياغات اللغوية المقنعة كما فى : (٢٣-٤٣)، (٤٤-٦٢) وهى تمثل أكثر من نصف أبيات القصيدة.

وهذه إشارة إلى علاقة هذا الشعر بالعمليات النفسية، والعقلية بل الاجتماعية أيضاً.

ويظهر التركيب اللغوى والفنى لهذه القصيدة، نموذجاً لتركيب بنية قصيدة المنفى، بشكل عام. وكان واضحاً الفارق، بين قصيدة المنفى عند البارودى، وبين قصيدة المنفى عند الطهطاوى، وقد أوضح التحليل فى كلتا القصيدتين، أنها تحمل سمات الشاعر الخاصة، وسمات مذهبه وعصره. وقد وضح الفارق الكبير، بين عثمانية الطهطاوى، وعباسية البارودى، إن صح هذا الوصف.

وتتضح الصورة أكثر، حينما ننقل الى الشاعر الرائد الثالث، أحمد شوقى، فى منفاه، لنعلم مدى الخطوة التى خطاها هو، وخطاها الشعر العربى الحديث، وخطاها شعر المنفى بخاصة.

هوامش الفصل الأول من الباب الثانى

(١)**محمود سامى البارودى**، ديوان البارودى، جـ١، جـ٢، ضبطه وصححه : على الجارم، ومحمد شفيق معروف، المطبعة الأميرية بالقاهرة، ١٩٥٣. وسيشير البحث إلى مواضع الاستشهاد فى متن البحث. أما جـ٣، جـ٤، فقد اعتمد البحث على طبعة دار المعارف

تحقيق محمد شفيق معروف جـ٣، ١٩٧٢م. جـ٤، ١٩٧٤م.

(٢)الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، رسالة الحنين إلى الأوطان، مكتبة الخانجى، بدون. جـ٢، ص٣٩٢، ٣٩٣.

(٣)محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب الطبعة الثانية ١٩٨٦م. ص١٣.

(٤)كلود ليفى شتراوس، العرق والتاريخ، ترجمة سليم حداد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٨٢م. ص٧.

(٥)الجاحظ، نفسه، ص ٣٨٨.

(٦)مقدمة الديوان، للدكتور محمد حسين هيكل، ص.ع.

(٧)حسن البنا، الطيف والخيال فى الشعر العربى القديم، دار النديم للصحافة والنشر،القاهرة،الطبعة الأولى ١٩٨٨،ص٤٦

(٨)عبد الحليم حفنى، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م. ص٧٢.

(٩)طاهر لبيب، سوسيولجية الغزل العربى، ترجمة الجمالى، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى،دمشق،١٩٨١م. ص٨٢

(١٠)جابر عصفور، الشاعر الحكيم، فصول المجلد (٣) العدد (٢)، مارس ١٩٨٣م.ص١٤١.

(١١)غاستون باشلار، جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢، ص٤٧.

(١٢)يمنى طريف الخولى، إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم، مجلة ألف، العدد التاسع، ١٩٨٩، ص١١.

(١٣)حسن البنا، الكلمات والأشياء، دار الفكر العربى، القاهرة/ ١٩٨٨، ص ١٤٩.

(١٤)إبن رشيق القيروانى، العمدة، دار الجيل، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، ١٩٨١، جـ١، ص٢٠.

(١٥)جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨م. ص٣٠٩.

(١٦)رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى، ومبارك خنور، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص ١٥.

(١٧)عباس محمود العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، كتاب الهلال، يناير ١٩٧٩، ص٩٣.

(١٨)حسين المرصفى، الوسيلة الأدبية للعلوم العربية، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٢٩٢هـ، جـ٢، ص ٤٧٣.

(١٩)إبن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٦. جـ١، ص ٧٥، ٧٦.

(٢٠)جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام (١) وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٠، ص ٤٦.

(٢١)مصطفى جمال الدين، الإيقاع فى الشعر العربى، مطبعة النعمان، النجف، العراق، ١٩٧٠، ص ٩٨.

(٢٢)محمد مفتاح، فى سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٩، ص ٣٥.

(٢٣)قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجى، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧٩، ص ٢٥.

(٢٤)عونى عبد الرؤوف، القافية، والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجى، ١٩٧٧م، ص ١٠٦.

الفصل الثالث

شوقي فى القرن التاسع عشر

(١)

كان أحمد شوقى (١٨٦٨ – ١٩٣٢) ولا يزال شاعر العربية الكبير. ورأس مدرسة الإحياء الجديدة التى أعقبي مدرسة الطهطاوى وتلامذته، ومدرسة البارودى الذى أبعدته الظروف عن مصر وغيبته في سرنديب. يضاف لذلك أن الطهطاوى لم يكن قد جمع ديوانه. ولم يكن شعر البارودى قد اتصل بالناس بعد هزيمة الثورة العرابية. ومن هنا كان لشوقى مكانة كبيرة منذ صغر سنه. بل نبه شوقى بشعره منذ البدايات الأولى له فى عصر وكنف الخديو توفيق.

إذ أكرمه الخديو ورعاه صغيراً وأرسله هو شاب إلى فرنسا ليتعلم القانون فى فرنسا. وهناك اتصل بالحضارة الفرنسية الحديثة، بعد اتصال الطهطاوى بنصف قرن تقريباً. كانت فرنسا قد تقدمت أكثر مما كانت عليه زمن سفر الطهطاوى. وهناك رأى شوقى فنون البصر وسمع فنون السمع واطلع على تاريخ فرنسا وآدابها. وكتب هناك محاولات أولى

لمسرحية على بك الكبير. وهى من بواكير أعماله بعد اتصاله بالثقافة الفرنسية. لكنه كتب قبل السفر وبعده شعراً ونثراً أبان عن مكونات شوقى وقدراته الشعرية.

ويمكن سرد أعمال شوقى فى القرن التاسع عشر كالآتى :

(١)الشوقيات : وهو الاسم الذى أطلقه شكيب أرسلان على شعر شوقى المجموع فى مجلد واحد وصدر عام (١٨٩٨م) وقد طبعت بمطبعة الآداب والمؤيد بمصر (القاهرة) فيها مقدمة بقلم أحمد شوقى.

(٢)وقد أصدر شوقى قبل ظهور الشوقيات أعمالاً مفردة. جمعت بعد ذلك فى الشوقيات، ولكن الإشارة إليها مهمة لأهمية تواريخ نشرها وهى :

-أعمالى فى المؤتمر، للضعيف أحمد شوقى مندوب مصر فى المؤتمر الشرقى الدولى لعام (١٨٩٤) المطبعة الكبرى الاميرية (١٨٩٥).

-صدى الحرب من نظم الضعيف أحمد شوقى، مشروحة بقلم المفضال الأستاذ الشيخ عبد الكريم سلمان، المطبعة العمومية (١٨٨٧).

(٣) قصيدة رواية فاشودة، الشوقيات المجهولة (جـ١، ص ١٣١-١٣٦).

(٤)روايات القرن التاسع عشر :

-رواية عذراء الهند أو تمـدن الفراعنـة، الاسكندريـة، مطبعة الأهرام (١٨٩٧) وقد نشرت تباعاً جريدة الأهرام فيما بين (٧/٢٠ إلى ١٨٩٧/١٠/٦).

-رواية لادياس أو آخر الفراعنة، المكتبة التجارية الكبرى، نشرت متأخرة (١٩٥٨) وقد نشرت ملحقة بمجلة الموسوعات لصاحبها أحمد حافظ عوض، ابتداءً من ١٥ نوفمبر (١٨٩٨).

ويلاحظ أن الروايتين كانت مادة تاريخية مهمة للأعمال الشعرية المسرحية بعد ذلك فى القرن العشرين مثل : قمبيز ومصرع كليوباترا.

-رواية دل وتيمان أو آخر الفراعنة (أيضاً؟!) صدرت عن مطبعة الآداب والمؤيد عام (١٨٩٩).
-رواية ورقة الآس، قصة تاريخية، المكتبة التجارية الكبرى (١٩٦٤).
-شيطان بنتاؤر أو لبد لقمان وهدهد سليمان، بتحقيق محمد سعيد العريان، المكتبة التجارية الكبرى (١٩٥٣).
-قصيدة رواية فاشودة، الشوقيات المجهولة (جـ١، ص ١٣١-١٣٦).

وتنتمى هذه الأعمال النثرية والشعرية إلى أواخر القرن التاسع عشر وإن تأخر جمعها فى كتاب، بعد نشرها فى الدورية، أو بعد إنجاز المخطوط. وهى روايات دالة على اهتمام خاص من شوقى بالنثر السردى الذى يستشهد بالشعر. كما تعكس - لنا - اهتمام شوقى بتاريخ الفراعنة منذ بداياته. فقد حركت فيه أحداث الثورة العرابية اهتمامه بالسياسة والتاريخ المصرى فى آن واحد. وكان صغير السن لا يملك إلا الانحياز لصاحب السلطان ومصدر القوة.

(٥)مسرحية على بك الكبير أو دولة المماليك، الطبعة الأولى (١٨٩٣) بمطبعة المهندس، الاسكندرية، ونشرت مرة أخرى منقحة عام (١٩٣٢) أصدرتها مطبعة مصر.

ويلاحظ أن فترة أواخر القرن التاسع عشر بخاصة شهدت نشاطاً شعرياً ونثرياً كبيراً، لا يوازيها إلا فترة المنفى (١٩١٥-١٩١٩) وما بعدها. حيث أصدر كل مسرحياته الشعرية. وأصدر روايات نثرية مثل أميرة الأندلس وأرجوزة دول العرب وعظماء الإسلام، وكتاب أسواق الذهب، هذا بخلاف القصائد التاريخية. مما يجعل الغربة عامل نشاط

وحيوية وكتابة لديه ففى الأولى سافر إلى باريس وعاد بكل هذه الكتابات حتى نهاية القرن التاسع عشر، والثانية منفاه فى أسبانيا وعودته وقد كتب زخماً كبيراً شعراً ونثراً قصائد وروايات ومسرحيات زادت بعد عودته حتى وفاته (١٩٣٢).

لذلك تظهر الفترة فيما بين بداية القرن العشرين حتى منفاه عـــام (١٩١٥) نشيطة فى القصيدة والعمل الاجتماعى وحضور المناسبات السياسية والاجتماعية والدينية وتلبية مطالب الصحف والمجلات والاحزاب.

(٦)تمثل أعماله فى المؤتمر الشرقى الدولى (١٨٩٤) ومؤتمر المستشرقين (١٨٩٧) علامة مهمة فى كتابة المطولة التاريخية، وهو شكل شعرى أغرم به شوقى، لصياغة ما يعرفه من تاريخ مصر القديم كذلك الكتابة الشعرية للأطفال على غرار كتابات لافونتين الشعرية الخرافية للأطفال (Les Fables)(١).

ويهمنا فى هذا الكتاب ما كتب شعراً لشوقى فى القرن التاسع عشر وهى مؤلفات محددة: الشوقيات الاولى، ما كتبه للأطفال، مسرحية على بك الكبير، قصيدة رواية فاشودة. وكلها دالة على زخم شعرى فى فترة وجيزة من عمر الشاب أحمد شوقى خلال ما يقرب من خمس عشرة سنة من ابداعه فى القرن التاسع عشر.

ونلاحظ أن الأعمال النثرية والشعرية فى هذه الفترة كانت بمثابة تمهيد لزخم شعرى آت فيما بعد القرن التاسع عشر. إذ بلغ شوقى نيفاً وثلاثين عاماً من العمر. وكان أمامه تجارب التراث الشعرى التى وصفت

فى مقدمة الشوقيات الأولى (١٨٩٨) بأنها دواوين لأموات. كما لم يجد من الشعراء الكبار (غير البارودى قبل المنفى وبعده) ما يمكن أن يجاريه أو يباريه. ومن ثم بدأ شوقى قبل منفى البارودى رحلة مع الخديو توفيق بمناصرة موقفه من الثورة العرابية التى لخصها فى قوله :

صغار فى الذهاب وفى الإياب — هذا كل شأنك يا عرابى

صحيح أنه لم يلمز البارودى الذى اشتهر بالرزانة والاعتدال، إلا أنه عادى طوائف كثيرة من الشعب المصرى كانت قد خرجت مع الثورة العرابية وأيدتها، ووضعت حلمها - فى التغيير - بين يديها فى تفعيل المجلس النيابى وضبط حركة الوزارات، وتحييد العنصر التركى المتمثل فى رفقى باشا ثم فى وزارة رياض. إلا أن هزيمة عرابى وتحريك فيالق الجيش عكس مواضعها، قد خلق اضطراباً فى صفوف الجيش وأخل بعنصر الاتصال.

وصحيح أن (شوقى) قد ندم بعد ذلك وأصلح مواقفه بالاقتراب من الخديو عباس حلمى الثانى ثم تحمل معه المنفى، ولكنه ظل فى ذاكرة المصريين مناصراً لتوفيق ولحزبه، ولم يكفر شوقى عن ذنبه إلا فى هذه المطولات التاريخية التى يرصد فيها تاريخ مصر منذ بدايات الأسر المصرية حتى تولية محمد على حكم مصر. وأشاد بالحكام المنتصرين وبنضال الشعب المصرى ضد المحتلين. إلا أن نقاد الشعر - فيما بعد - خاصموه. وجعله العقاد شاعر الأمير، وليس أمير الشعراء وألصق به صفة الإنشائية والاهتمام بالعرض دون الجوهر، ومراعاة العلاقات المنطقية الشكلية، والتناقض، بل الكتابة فى المسرح الشعرى دون قدرة

درامية فى نهايات العمر حين كانت له فرصة كبيرة فى بدايات عمره أجهضها شوقى بوقوفه على باب المدح.

وقد حاول شوقى الخروج من هذا الجب السياسي بمطولتية الأول : كبار الحوادث فى وادى النيل التى مثل مصر بها فى المؤتمر الشرقى الدولى المنعقد فى مدينة جنيف فى سبتمبر سنة ١٨٩٤. وكان مندوباً للحكومة المصرية فيه، ومطلعها :

-همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمن تقل الرجاء

وهى أطول قصائد الشوقيات إذ تبلغ مائتين وأربعة وستين بيتاً. يعالج فيها شوقى تاريخ مصر منذ عهد الأسرات التى سيطرت بتفوقها على الشرق وبحاره وانهاره. يقول :

-وانتهت إمرة البحار إلى الشر ق وقام الوجود فيما يشاء
وبنينا فلــــم نخـــــل لبـــــانٍ وعلونا فلم يجزنا عــــلاء
وملكنـــا فالمالكــــون عبيـــــر والبرايا بأسرهم أسراء...
أين كان القضاء والعدل والحكمة والرأى والنهى والذكـــاء
وبنو الشمس من أعزة مصـــــر والعلوم التى بها يستضاء

(جـ١، ص١٧-١٨)

وهذه صفات تكررت فى كل كتابات شوقى فى القصائد أو فى المسرحيات الشعرية. ولأنه كان وهو يثقف نفسه - فى بداية العمر الشعرى يختزن هذه الخبرات الثقافية والسياسية والتاريخية لتخليد مصر منذ غياهب التاريخ حتى لمصره هو - بل ركز شوقى على قدسية الحاكم (ابن رع) أو (ابن الشمس) (آمون رع أو اخيه أتون) الذى يستمد سلطانه

من العلاقة المقدسة بين (إله الشمس) رب الأرباب، الواحد، وبين والدته. ومن ثم كانت السلالة المقدسة تستدعى تنصيب كهان الآلهة ثم كهان رع ثم كهان آتون (آمون وآتون). وأخذ الكهنة من هنا حصروا العلم والفلسفة والعقيدة والسياسية فى معابدهم. وأصبحت فلسفة (التوحيد) المصرية عقيدة لكل الأمم المجاورة وتسيدت مصر من خلالها على الشرق بل تجاوزت البحر المتوسط حتى جنوب أوروبا. وأصبحت مصر نور البشرية وهداها حين كانت الشعوب لاتزال فى الوثنية والتفرقة. وتقدمت مصر من خلال هذه الفلسفة التوحيدية (آمون رع - أتون رع) والتمست حياتها فى النيل والزراعة والرى حتى خي لشوقى فى قصيدة (النيل) فيما بعد، أن النيل ينبع من نهر الكوثر فى الجنة. وجلبت هذه الفلسفة وهذه العلوم حضارة مستقرة وعسكرية قوية وإدارة حكيمة متقدمة. فنمت العلوم المساعدة مثل العمارة والفلك والرياضيات والكيمياء والفزياء والطب والهندسة. وهى علوم كان تسهم فى سيادة مصر الدينية ثم الفلسفيى الثقافية، ثم العلمية : النظرية، والتطبيقية.

وكان رمز هذا التفوق رمسيس الثانى ابن سيتى الأول، أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة. وقد ولى عرش مصر فيما بين : (١٢٩٢ - ١٢٢٥ق.م) ويعرف برمسيس الأكبر. ولهذا بدأ شوقى تاريخ مصرية بل يدون أولى انتصاراتها به يقول فى هذه القصيدة :

-جل رمسيس فطرة وتعالى	شيقة أن يقوده السفهاء...
وبناء إلى بناء، يود الخـــل	د لونال عمره والبقـــــاء
وعلوم تحي البلاد (وبنتـــــا	هور) فخر البلاد والشعراء.

(جـ١، ص٢١)

وختم سيرة رمسيس الأكبر أو الثانى بسيرة سيزرو ستريس صاحب فكرة أول قناة مصريةتربط بين البحر الأحمر والبحر المتوسط. ويقف شوقى هنا عند نقطة الصعود الحضارى ليقول إنه بعد البطلين توقفت الحضارة وجمدت فعدلى عليها الأعادى حتى يومنا هذا. وهو ما يوصفه شوقى بأن الزمان حال يعقبها ضدها وهكذا يقول :

-هكذا الدهر حالة ثم ضدٌ   مالحال مع الزمان بقاء

جــ١، ص٢٢

ويعتقد شوقى أن الاحتلال الفارسى على يد قمبيز بن قودس كسرى فارس أحد قطبى القوة العسكرية فى العالم، كانت بداية السقوط والضعف المصرى فيما (٥٢٥ ق.م) وقضى على حكم الفرس وبدأ العصر البطلمى الطويل فى تاريخ مصر. يقول :

-لا رعاك الله يا يوم قمبيز ولا طنطنت بك النباء....

-لا تسلنى ما دولة الفرس ساءت   دولة الفرس فى البلاد وساءوا

طلبه للعبـــاد كانت لإسكنـــــ   در فى نيلها اليد البيضـــــاء

شاد اسكندر لمصـــر بنـــــاءً   لم تشده الملوك والأمـــــراء

وهذه هى الفترة التى صورها شوقى فى مسرحية قمبيز فيما بعد. جــ١،ص٢٢-٢٣.

ذلك أن بطليموس حاكم مصر بعد الاسكندر الأكبر، قد أسس دولة البطالمة (أو البطالة) فيما بين (٣٢٣-٣٠٠ ق.م) حتى ضعفت الدولة واستعان بالرومان وجيشهم فلما بلغت مصر ذروة الضعف على يد طليوباترا ومنيت بهزيمة كبيرة فى معركة اكتيوم بالاسكندرية وانتحرت فتسلم الرومان عرش مصر حتى جاء الفتح العربى.

وهنا يتعرض شوقى لفترة سقوط الجمهورية الرومانية، وتأسيس الأمبراطورية الجديدة. ويتعرض لكليوباترا وانطونيو وأكتافيوس هذا الأخير الذى ساد على مصر وروما فى وقت واحد. وهذه هى الفترة التى صورها شوقى فى مسرحية مصرع كليوباترا بدقة وبتفاصيل تاريخية وروح شعرى بديع، ربما لم يتكرر فى مسرحه الشعرى التالى له يقول :

-بلداً يرحل الأنـــام إليـــــه	**ويحج الطلاب والحكمــــاء**
يبعث الضوء للبلاد فتســــرى	**فى سناه الفهوم والفهمــاء**
فقضى الله أن تضيع هذا المـــ	**لك أنثى صعب عليها الوفاء**
تخزنها روما إلى الشر تمهيـــ	**داً وتمهيده بأنثى بــــلاء**
فتناهى الفساد فى هـــذه الأر	**ض وجاز الأبالس الإغـواء**
ضيعت قيصر البرية أنثـــــى	**يا لربى مما تجر النساء...**
فأتاها من ليس تملكــه أنـــ	**ثى ولا تسترقه هيفــــاء.**

(جـ١، ص٢٤)

ولكن الفارق يكمن فى موقف شوقى من كليوباترا ومن نساء الملك حين كان لايزال تحت رحمة رضاء الخديو توفيق. إذ جعله يدين كليوباترا ويحتقرها، ويجارى آراء الرومان فيها، بل يجارى رأى وليم شكسبير فى كليوباترا ونساء الشرق فى مسرحيته (أنطونى وكليوباترا) أو موقف برنارد شو فى مسرحية (قيصر وكليوباترا). فقد جعلاها ساقطة مصرية. ولما تحرر شوقى من ربقة الحكم والبلاط، وذاق مرار المنفى غير هذا الرأى جداً ودافع عن كليوباترا إبنة مصر وملكة مصر التى انتحرت لتصون العرش المصرى ولا تزل رمزها السياسى. بل برر لها عشقها لأنطونيو بمحاولة تقسيم روما لتسود مصر، بل زاد تبريره لسلوكها

حين انسحبت وتركت وعرت جيش أنطونيو لعدوه وصهره الموتور منه أكتافيوس عام (٣٠ق.م).

وعند هذا الحد يتوقف السرد الشعرى عند شوقى ليستبين معنا حكمة هذا التاريخ، ويسقط عليه ما يعيش فيه المصريون من هزيمة تحت الاحتلال الإنجليزى يقول :

-فاصبرى مصر للبلاء وأنى	لك؟ والصبر للبلاء بـــلاء
ذا الذى كنت تلتجين إليــــه	ليس منه إلى سواه النجاء
	(جـ١، ص٢٥)

ويلاحظ أنه حتى الآن، كان يركز على التقدم المصرى وسيادة الشرق ثم على انكسار هذه السيادة بالفرس والبطالمة والرومان. ويشير إلى قدسية هذا الوطن الذى كانت تشد إليه الرحال، ويحج الناس إليه طلباً للهدى والعلم والأمان. لأن يتناص مع دلالة الحديث النبوى (لا تشد الرحال إلا لثلاث) مسجدى هذا والمسجد الحرام والمسجد الأقصى). فجعل شوقى من معابد مصر مقاماً توحيدياً ومركزاً دينياً يتوازى مع هذه المراكز الدينية فيما بعد فى الدين الإسلامى. ليشير إلى الروابط المقدسة بين مصر الموحدين، والمدينة ومكة والقدس فيما بعد كمراكز دينية مقدسة. بل يجعل الحكماء يهبطون الوادى المصرى لطلب العلم كما طلب الاسلام العلم والحكمة والحقيقة فى الصين. وهى حضارة توازى الحضارة المصرية القديمة قبل جمودها.

ويشير شوقى إلى أن معرفة الكتابة لدى المصريين جعل كتبهم عامل إستقرار فكرى للعالم لأنهم يقترون فى أى لحظة على العودة إليها

وإلى المكتوب فيها من حكمة الحياة أو نتائج العلم أو تأمل الفلاسفة. ويشير الشاعر فى هذا السياق إلى أن تطور الإيمان البشرى بالقوة ثم بالجمال ثم عشقوا تماثيل الأقوياء والجميلين والجميلات ثم عشقوا الكواكب والنبات والجبال والبحار والسماء والأرض وهو تطور للإيمان انتهى لدى المصريين بالتوحيد فى رب واحد يتسيد على كل القوى ويسخرها.

ويرى أن تجمع المصريين خلف ايزيس (الرمز) وأوزوريس (الرمز) وحورس (الرمز) خلق أول فلسفة فى العالم رغم وجود عجل آبيس (الرمز أيضاً). فكان لابد أن تأتى الرسل بعد بلغ العالم عبر فلسفة مصر الرشد والتعقل والقدرة على تجريد الإله بعيداً عن العالم الحسى. ومن ثم ينتقل بعد أسطورة إيزيس وأوزوريس وحورس، وبعد سيادة آمون رع ثم آتون رع إلى ضرورة ظهور الرسل. ويفتخر شوقى بأن موسى بن عمران مصى : يقول :

-مصر موسى عند انتماء وموسى   مصر إن كان نسبة وانتماء
فيه فخرها المؤيد، مهـــــــــا   هز بالسيد الكليـــم اللـــواء
إن تكن مترجفته فى ساعة الشــك   فحظ الكبير منها الجفـــــاء
خلة للبلاد يشقى بهـــــا النـــــــا   س وتشقى الديار والأبنـــاء
(جـــ١، ص٢٧)

ويعبر شوقى على كل مالا يخص مصر من تاريخ بنى إسرائيل فى منطقة الرافدين والشام والجزيرة العربية، ويهتم بديانة التوحيد الأولى بعد توحيد المصريين. فيزكى فكرة مصرية موسى ثم يشير إلى مولد عيسى وديانته المؤمنة بالهدى والطاعة والتسامح. يقول :

-وسرت آية المسيح كما يـــ	رى من الفجر فى الوجود الضياء
تملأ الأرض والعوالم نـــوراً	فالثرى مائـــج بهـــا وضــــاء
لا وعيد، لاصولة، لا انتقــــام	لا حســام لا غــزوة لا دمـــاء
ملك جـــاور التـــراب فلمـــا	مل نابت عــن التــراب السمـــاء

(جـ١، ص٢٨)

ثم يمهد شوقى لظهور الإسلام. ولم يفعل كما فعل فى سرد ظهور موسى وعيسى عليهما السلام. وسوف يعود شوقى إلى التاريخ السابق كله مرة أخرى فى قصائد قادمة فيما بعد مثل (النيل) والمدائح النبوية خاصة (نهج الردة) وقصيدة أبى الهول وغيرها وهذه الإشارة إلى أن شوقى كرر ثقافته ومعرفته التاريخية فى كل مناسبة يجد السياق الشعرى يتحملها. ويصف شوقى أن العالم بعد عيسى فشت فيه الظلمات وضل وعادت عبادة الأوثان ثم يقول بعد هذا التمهيد :

فرأى الله أن تطهر بالسيف وأن تغسل الخطايا الدماء

أشرق النور فى العوالم لما بشرتها بأحمد الأنبيـــــاء

باليتيم الأمى والبشر المـــو حى إليه العلوم والأسماء.../..

تلك أى الفرقان، أرسلها اللـــه ضياء يهدى به من يشاء

نسخت سنة النبيين والرســل كما ينسخ الضياء الضيـــاء

أمة ينتهى البيان إليهـــــا وتئول العلوم والعلمــــــاء

(جـ١، ص٢٩-٣٠)

وكما أشار إلى مجد المصريين ثم إلى فتوحات قمبيز والهكسوس (١٦٧٥ق.م) والاسكندر الأكبر وقيصر روما. ثم الخمود حتى جاء العرب المسلوم وفتحوا مصر. يتحدث عن فتوحات مصر على يد عمرو بن

العاص وخطابه الشهير إلى النيل، ويشير لرموز القوة الإسلامية بعد الفتح متمثلة فى عمر بن الخطاب، ثم صلاح الدين الأيوبى، ثم يقفز على التاريخ ليستعرض قوة الترك والمماليك حتى ضعفت مصر من جديد على يديهم واستولى عليهم نابليون ثلاث سنوات حتى هرب جيشه من مصر وكتبت هزيمته فى معركة (واترلو) نهاية سوداء. ويتوقف أحمد شوقى عند هذا الحد ولا يذكر (الاحتلال الانجليزى) لأنه كان لايزال على عهده لتوفيق باشا حاكم مصر. أو لأنه لم يرد إثارة الانجليز ضده وهو يلقى القصيدة فى جنيف فى لحظة تاريخية كانت فيها انجلترا تحكم العالم وكانت مستعمراتها لا تغيب عنها الشمس.

بل ندرك أن شوقى يذم المماليك ودولة الجراكسة لكنه يجعل من الترك فاتحين مسلمين حافظوا على الإسلام ودياره. وهو ما نراه فى القصيدة الأخرى التى كتبها فى وصف وقائع الحرب العثمانية التى أسماها (صدى الحرب) ومن هنا سنراه طوال الديوان فى أجزائه الأربعة يسير هذا المسير لمجيد الترك وإضفاء القداسة على حروبهم وفتوحهم، ومناصرتهم.

ثم التغافل عن وجود الإنجليز فى مصر – وكأنهم غير محتلين للوطن. بل نراه يحيى اللورد كرومر، ويشيد بذكرى شكسبير ويحتفى بأعياد الجلوس الملكية. كما يحتفى بعيد جلوس سلاطين تركيا. حتى عاش تجربة المنفى فتعبر سير شعره، وتغيرت رؤيته واكتملت إذ أحس أن الشعب هو الباقى وأن الحكام يتغيرون بل قد ينقلبون على من يعيش فى بلاطهم.

لذا نراه على الجانب الثانى يعيد ويزيد فى ثقافته عن تاريخ مصر السياسى والدينى والعلمى. أننا نستطيع أن نقول إن مكونات هذه المرحلة

حكمت سير ديوانه كله بل مسرحه أيضاً بل كتابته النثرية. وكل هذه المؤلفات تمثل رؤية مثلثة هى : (مصر القديمة، واستعمار مصر القديمة)، (مصر العربية واستعمار مصر العربية) (مصر الحديثة واستعمار مصر الحديثة). تتكرر هذه الشيمات فى الديوان كله. ويتوازى معها (إعلاء من شأن الترك، وتناس لوجود الإنجليز فى مصر). ثم خاتمة المثلث الشعب المصرى فى مناسباته واحلامه وكوابيسه.

ترى هل كتب شوقى عن الأطفال ليقلد لافونتين، أم ليربى جيلاً جديداً؟ وهل كتب على بك الكبير ليبدأ عهداً جديداً فى مصر الحديثة يمهد لأسرة محمد على وتارخها؟! ويمكن أن نؤكد على ذلك بالتحليل الفنى للنصوص. وتكتمل الرؤية حين نضع قصيدة صبرى الحرب فى مواجهة كبار الحوادث فى وادى النيل وقصائد أخرى كأبى الهول وغيرها.

بل نستطيع أن نرصد تغيراً فى موقف شوقى بمجرد التصاقه بالخديو عباس حلمى الثانى على رأس القرن العشرين. ونشير هنا إلى تمجيده لمصطفى كامل. ووسائل الاصلاح السياسى، التفاخر بالتراث والأصول الابقاء على موضوع. الوحدة الوطنية بين عنصرى الأمة وبين الأحزاب والطوائف الأخرى (انظر فى ذلك صفحات ٤١، ٦٤، ٧٦، ٢٢١، ٢٣٦، ٢٩١) من الجزء الأول من الشوقيات، على سبيل المثال وقد لخص الشاعر موقفه من العرب والمسلمين فى قوله :

-هكذا المسلمون والعرب الخا	لون لا ما يقوله الأعـــــداء
فهم فى الزمان نلنا الليالـــــى	وبهم فى الورى لنا أنبـــــاء
ليس للذل حيلة فى نفـــــوس	يستوى الموت عندها والبقاء

(جـ١، ص٣٢)

(٣)

والقصيدة (كبار الحوادث فى وادى النيل) من بحر الخفيف وتفصيلاته (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ومن قافية (المتواتر) حيث يحصر الساكنان صوتاً واحداً. وضربه صحيح. وقد تصرف شوقى كثيراً بالتالى الساكن فى كل تفصيلات البحر. إذ إننا لو ترجمنا البحر لأسباب وأوتاد لوجدنا البحر يأخذ شكل (فاعلن فا – فا نف فا – فاعلن فا) أى أن لديه فرص كثيرة جداً لحذف الثانى الساكن ست مرات فى كل شطرة، ولديه فرصة التصرف فى الوتد المفروق (تفع) فى نفس الوقت. ولهذا كثر حذف الثانى الساكن فى تفعيلات ذهه القصيدة. الأمر الذى حول (فاعلاتن) فى أحيان كثيرة إلى (منفاعى) و (مستفع لن) إلى (مفاعلن). وقد أعطى هذا التصرف العروضى سرعة فى إيقاع النص ساعدت شوقى فى الحس السردى طويل النفس الذى تبناه فى قصيدته الأطوال.

ولاهتمام شوقى بالسرد التاريخى جعل الهمزة روياً عالى الصوت تسبقه الألف باستمرار. مما ساعد على علو الصوت بمده إلى أعلى ثم توقفه فى الحلق بالهمز بل جعل حركة الروى ضمة ليعطى الهمز مع ضم الفم أكبر قوة صوتية فى إخراج الكلمة. وهذا اختيار صوتى موفق – بالطبع – يكشف عن قدرارت الخيال السمعى لدى شوقى. وكأنه الحادى فى صحراء التاريخ يقف خطيباً عالى الصوت، أو هكذا تصور وهو يمثل مصر فى بلاد غريبة بين عرب أغراب وغرب مستشرقين. أراد أن يرفع

صوته بتاريخ مصر بكل مافيه من انتصار وهزائم يفتخر. بل يرفع صوته ليذكرهم بالتاريخ نفسه، وهم يعلمونه من قبل.

ويبدأ شوقى وكأنه يبدأ الخلق. يستشف الكتب المقدسة أن الماء بداية الخلق، ويعرف قصة نوح ونجاة سفينته. فيبدأ المشهد فى سفينة تهم والماء يحتويها. ثم يوحى بكل تفاصيل الحركة المصاحبة للخلق من زلزلة وهياج موج وظلام حتى تصل السفين إلى بر الأمان. وهنا تتسنم السفينة عرش الماء وتبدأ بما تقلهم حياة جديدة كأهل نوح الناجين. ترى هل يتذكر شوقى فى هذه الساعة (وكان عرشه على الماء) و (قيل يا أرض ابلعى ماءك ويا سماء أقلعى وغيض الماء واستوت على الجودى) حين يقول :

-فإذا راعها جلالك خرت   هيبة فهى والبساط سواء

ثم ينطلق ليفهم الأفق كما تصوره أنشودة الخلق ماء كثيف ودخان وظلمات بعضها فوق بعض. وموج عنيف وجبال تتصدع وسفينة كالريشة فى مهب الريح. ثم تسعى رحمة الله، فتعود كل الأشياء إلى وظيفتها ووضعها. ويبدأ الناجون الحياة من جديد، ومن الناجين شعوب وقبائل عبرت هذا الفيضان المزلزل، ونظمت حياتها مع الآخرين. ومن ثم أخذوا إمرة البحار وسيادة الشرق. يقول :

أجفل الجن عن عزائم فرعو   ن ودانت ليأسها الآناء

وينظم الخلق، وينتظم المجتمع المصرى. ثم يصور تداعى الأمم على الأمة المصرية لنهب ثرواتها، واستغلال شعبها. فيسرد جحافل الشر من فرس وهكسوس ورومان ويونان حتى قامت الديانات لتلتقى مع توحيد مصر الدينى والسياسى. ويظل يسرد انتصارات الأديان حتى دولة

الجراكسة ثم الاحتلال الحديث أو المعاصر له. والغريب أن شوقى لم يتحدث فى هذه القصيدة عن الثورة الفرنسية. بل تحدث عنها فيما بعد فى نهج البردة وفى سياق مدح التغيراتالسلمية والدموية على السواء وقد لخص شوقى هذا فى قوله :

-فعلا الدهر فوق علياء فرعو　　ن وهمت بملكـــــــة الأرزاء
أعلنت أمرها الذئاب وكانـــــوا　　فى ثياب الرعاه من قبل جاءوا

(جـ١، ص١٩)

وسوف يستخدم شوقى هذه الاستعارة التصريحية (الذئاب) طوال أعماله القصصية والقصيدية والمسرحية للدلالة على الشر والافتراس والمستعمر والغازى. كما سيشير باستمرار للشمس والكواكب وظواهر السماء وتعاقب مظاهر الكون بطرق رمزية تحولها لرموز شعرية دائمة عند تصويره الشعرى. بل سنراه يشير إلى السموم والأفعى والرقطاء فى هذه القصيدة ثم يحولها إلى تواز رمزى مع كليوباترا أو مع كل من فى الجزء الأول من الشوقيات صفحات (٢٥، ٣٣، ٣٨، ٢٩، ١٩).

يقول : علمت كل دولة قد تولت　　أننا سمها، وأنا الوباء

(جـ١، ص٣٣)

ويعنى هذا أن فترة التكوين الشعرى والثقافى الأولى، فى مصر، أو فى فرنسا، قد حكمت رؤية شوقى. بل إن العناصر البسيطة الأولية من هذا التكوين انفردت لتطول وتعتنى بالتفاصيل خاصة بعد ما يأتى الإنتاج بسبب أزمة أو تفرغ طويل للكتابة. لقد حفظت ذاكرة شوقى مكوناتها المصرية والعربية الإسلامية شخصية الشاعر المنتمى المهتم بالشخصيات والأبطال حتى اهتم – بعد هزة المنفى وهزة الثورة ١٩١٩ – بالشعب صاحب المصلحة فى البقاء على هذه الأرض.

ويمتلك شوقى قدرات لغوية تظهر فى الصياغة الشعرية والأساليب العربية الرفيعة التى تعلمها من كتب التراث الشعرى والأدبى. ولكنه أضفى عليها مسحة شخصية سهلتها. وجعلت السيولة الشعرية علامة عليها. ربما نحتاج لمعرفة دلالة مفردة ولكننا لا نحتاج لفك الأساليب فهى واضحة جلية. وربما استعرض شوقى معرفته بغريب اللغة ونادر النحو إلا أنه يأتى بها فى سياق إيقاعى ملفت للنظر، يقول :

-يوم سار الصليب وال حاملوه ومشى الغرب : تومه والنساء

(جـ١، ص ٣٢)

ويستخدم أحياناً صيغاً صرفية تأتى لتتراقص مع حركة العناصر فى البيت كما فى استخدام صيغ (فاعلاتن) أو مفاعيل ومفاعلن كما فى استخدامه (جبالاً موائجاً) (صاعدات كالهوادى). ونلمح محاولات دائبة لتأتى الكلمات الأولى وما يناسبها ويتعلق بها على صيغة فاعلاتن وقد تكررت عشرات المرات.

ولم يسكت المعجم التراثى الدينى عن الترديد طوال القصيدة، مما يشى بأن شوقى يتحرك فى هذا المجال طوال النص. ويشير إلى أن رؤيته آنذاك تركزت حول (المصرية العربية التركية) فى مزيج متداخل استمر حتى نهاية الديوان (الشوقيات). بل حين يمدح غير المصريين أو غير العرب، يأتى مدحه فى سياق حماية الإسلام ولم يتنبة شوقى لمقولة (الوطن) إلا مؤخراً. لأنه فعل مثل بقية المؤرخين العرب، أعنى الاهتمام بالأبطال والفرسان والحكام والأنبياء والرسل والصالحين. لأن القيمة الأخلاقية كانت هدفاً فى حد ذاتها. أما الأمة، والوطن، والأرض، ومقولات الحرية والاستقلال فقد تأخرت حتى بدايات القرن العشرين.

ولإفعال الطلب الكثيرة بين الأمر والنهى والاستفهام والتمنى والرجاء تكشف الحس الإنشائى الشعرى الذى يتصور فيه الشاعر نفسه يكتب سيرة الفاتتين فيضطر أحياناً لاستخدام عبارات لفت النظر إلى تواجده فى النص وإعطاء الأوامر للآخرين أو ربط المتلقى بالنص عن طريق عبارات متعددة مثل (من كعمرو البلاد؟) (فابك عمراً إن كنت منصف عمرو!) (واذكر الغر آل أيوت وأمدح!). كذلك نراه يستخدم كليشيهات ولوازم يكرزها لتساعده على توليد الأبيات فهو يكرر (وإذا، فإذا) ست عشرة مرة بعضها يأتى متتالياً سبع مرات. كما يستخدم (رب) مرتين وتأتى صيغ الاستفهام كثيرة مرتبطة بالتعجب والنداء والاشارة وكلها صيغ تفصح عن تركيز شوقى فى الدلالة) وحبك (السرد) أكثر من حرصه على التحليق المجازى الذى جاء فى المرتبة الثانية بعد الضبط اللغوى والأسلوبى والإنشائى.

وبهذا لم يهتم شوقى بالتقديم والتأخير أو الحذف والذكر أو ضبط نسب الاطناب والانسار والانشائى والخبرى فقد جاءت كلها عفواً ودون قصد اللهم إلا أن يقدم أو يحذف لدواعى الوزن والتقفية. وقد يستخدم – فى التحليل – التكرار اللفظى، وهى دلالة التركيز على ما فى يديه من محصول الكلمات دون أن يقحم مفردة جديدة يقول مثلاً :

-فلمن حاول (النعيم نعيـــــم) ولمن آثر (الشقاء شقاء)..

-جاد للمسلمين (بالنيل والنيـ ـل) لمن يقتنيه أفريقيـــاء

(جــ١، ص٣٠-٣١)

وربما يحاصر شوقى بضيق القافية فلا يجد إلا الاشتقاق من أقرب مادة لغوية أمامه كما يقول فى (الخلافة – الخلفاء) فى قوله :

-وانتهى (الدين) بالرجاء إليه   وبنو (الدين) إذهم ضعفـــاء
-من (يصنه – يصن) بقية عز   غيض الترك صفوة والسواء
-طالما قامت (الخلافة) فيـــــه   فاطمأنت وقامت (الخلفـــاء)

(جـــ١، ص٣١)

ولا نقف كثيراً عند هذه الملاحظات لأن موهبة شوقى فى هذه الفترة كانت متوهجة لاعيب فيها وإنما كثرة الأبيات فى مادة تاريخية متشابهة ومنظور تاريخى موحد يمكن أن يسبب هذا التكرار أو يسبب ضيق القافية أحياناً.

إننا أمام أكبر قصائد شوقى التاريخية وأولها. وقد أثرت فى كل قصائده التاريخية والدينية طوال عمره. ونجد أصداءها فى مسرحه. ولا ضير إذا تناولناها من هذا المنظور. وهى فى حد ذاتها قصيدة دالة على شاعر متمكن من أدواته، صاحب رؤية ولطول القصيدة لن نوردها هنا ويمكن الرجوع إليها فى أى طبعة من طبعات الشوقيات.

ترى هل يضع شوقى أبا تمام وأبا فراس الحمدانى والمتنبى والبارودى أمام عينيه وهو يكتب هذه المطولة التاريخية.؟

اعتقد أنه اختزن حسهم التاريخى واختلف عنهم بمصريته والغوص فى تاريخ الأمة المصرية الى ما قبل التاريخ الاسلامى وهو مالم يفعله الشعراء السابقون له. ونستطيع أن نقول أن شوقى لم يسبق إلا بأراجيز رفاعة الطهطاوى التعليمية التاريخية. وبقصائد البارودى عن الأمجاد العسكرية للخلافة العثمانية.

(٤)

والقصيد الثانية هى صدى الحرب (العثمانية اليونانية). وهى تفترق عن الأولى بحس درامى قسم النص إلى محاور فى الحكى يغطى كل محور جانباً من الحرب. كذلك للمرة الأولى يضع عناوين للمقاطع والأقسام ويشيد هنا بدور المرأة المقاتلة على غير موقفه من القصيدة الأولى التى ذم فيها المرأة. ونقل عدة أبيات عن كبار الحوادث فى وادى النيل.

(٢٦٠) وقد قسمها شوقى إلى ست عشرة فقرة متقاربة فى عدد الأبيات. وظهرت فى هذه القصيدة علامة جديدة على شوقى وشعره، الذى أراد أن يظهر نفسه شاعر الخلافة العثمانية، ومداح الخليفة وهنا أراد أن يظهر البراعة اللغوية والقدرة الشرعية.

وقد صرح شوقى فى نهايات القصيدة بذلك فى قوله :

-إذا قلت شعراً فالقوا فى حواضر وبغداد بغداد ويثرب يثرب

بل رشى بمدح أبى نواس للخصي فى قوله :

-ولم أعدم الظل الخصيب وإنمـــا أجاذبك الظل الذى هو أخصب

فلا زلت كهف الدين والهادى الذى إلىالله بالزلفى له نتقـــــرب

(جـ١، ص٥٨)

ومن هذه المقولة التى تحتفى فى صيغة مدح وفخر بقوة القوافى، وزع شوقى اهتمامه فى اشارات متعددة لقوة الجيش العثمانى وقوة تحصيناته البحرية والبرية وبسالة جنوده ورشد قواده، وعلى النقيض ضعف الخصم وتقهقر جيوشه وضعف قواده. ثم جعل شوقى من حالة الصراع بين الجيشين الطرفين (الذات والآخر) (نحن والعدو) إلى ثنائية ضدية شملت القصيدة كلها. فقد اعتنى بمجموعة من التقنيات البلاغية التى وضعت فى اعتبارها الثنائية الضدية، فأكثر من الطباق، والمقابلة بل ساهم الطباق وساهمت المقابلة فى التكرار اللغوى والصوت والاشتقاقى بين الكلمة التى تأتى لتصور حمية الترك وانتصارهم ثم لتصور عكس الموقف فى ضعف العدو وهزيمته. وواضح أن القافية كانت أكثر هذه المكررات اغراءً أو كان التكرار فى أحيان كثيرة لجلب القافية. وأظهر مثال ما نجده فى بداية القصيدة فى رد العجز على الصدر فى قوله :

-فأدب به القوم الطغاة فإنه لنعم المربى للطغاة المؤدب

حيث يحتفى شوقى بتكرار (الطغاة) (وأدب والمؤدب) بل يستدعى فى كل الأحوال مايراعى مقتضى الحال من القرائن الدالة فهنا يستدعى مع الأدب المربى. بل هناك من الملاحظات الفنية مايجعلنا نقرأ الكلمة الأولى من البيت مع الكلمة الأخيرة (القافية) لنجد جملة مفيدة مع العناية بالتكرار ومراعاة النظير كما فى قوله :

-بسيفك يعلو (الحق) و (الحق) أغلب وينصر دين الله أيان تضرب

فيمكن قراءة أطراف البيت هكذا (بسيفك أغلب) (بسيفك ينصر) (بسيفك تضرب) كذلك فى البيت الثانى والثالث والسابع. ويمكن أن نقيس

على هذه التقنيات من التكرار وصناعة (التضاد) والتكرار وصناعة (التجنيس) ونادراً ما يخلو بيت في هذه القصيدة من الطباق أو المقابلة أو الجناس بنوعيه.

كل ذلك لأن الديباجة هنا مطلب وشوقى يريد أن يستعرض قدراته أمام رجال البلاط وشعراء الخلافة ليأخذ مكانته الشعرية والسياسية. وقد نجح شوقى كما هو واضح فى استعراض قدراته فى التلاعب بالمعانى والمفردات والدوران حول المادة اللغوية والصوتية فى خلق تجانسات وخلق مفارقات تشد الانتباه وترضى فى الذائقة الشعرية احتياجاتها البلاغية والموسيقية والبديعية.

وقد يؤخذ عليه بعض التكرار الذى يأتى فى نهاية البيت لاجتلاب القافية. إلا أن طول القصيدة وتنوع محاورها قد يشفع له هذا التكرار المقصود أو المفتعل.

واختيار بحر الطويل لهذه القصيدة ذات النفس الحربى الملحمى الذى يريد نفساً طويلاً وتفعيلات كثيرة ليشبع البيت شعراً وتكوينات وأساليب تتقلب بين يدى الشاعر والمعروف أن تفعيلات هذا البحر ثمانية تفعيلات تنقسم فى كل شطر إلى (مفعولن مفاعيلن، مفعولن مفاعيلن) فيما عدا تفعيلة القافية تأتى باستمرار (مفاعلن) بحذف الخامس الساكن منها. واختار هنا القافية متداركاً أى تحبس بين آخر ساكنين صوتين متحركين. واختار الروى الباء المضمومة لتعطى انفجاراً صوتياً يليق بقافية الحرب والانفجارات التى يسمعها الشاعر والمقاتل على السواء. وهذه حرفية نادرة فى الشعراء. لأن القافية والروى ليسا مجرد إشارة مرور بقدر ما هى

عنصر من عناصر التكوين الايقاعى والأسلوبى ولأنها آخر البيت فى الشعر العمودى فيقوم عليها تركيز وتوقع دائمان فى ذاكرة المتلقى والشاعر على السواء. فإن كانت من الموضع نفسه أعنى موضع الحرب فإن الباء المضمومة أوقع كما كانت الهمزة المضمومة أوقع فى النداء.

ويمكن معرفة التصميم الذهنى الذى وصفه شوقى لقصيدته، والعوالم والحقول الدلالية التى عايشها فى كل عنصر على حدة، ليشكل منها عالماً موحداً هو عالم الانتصار فى الحرب.

فنجد عوالم السيف إطاراً عاماً رغم أن الحرب آنذاك كانت بالمدافع إلا أن الاستدعاء التراثى غلب على خيال الشاعر السمعى، فاستدعى مادة السيف (الحق الغلب الضرب) ثم استدعى عالم النجوم والكواكب لتصوير أمير المؤمنين وحكام تركيا، ليكونوا نجوماً وكواكباً وشموساً وشعاعاً وأقماراً فى سماء الملك. ثم يستدعى عالم الأبوة والنبوة فى العلاقة بين السلطان عبد الحميد ورعيته فى العالم الإسلامى فتأتى عوالم المسيح والعين الساحرة والمعجزات التى تحى الموتى وتخصب الجاف.

ويستدعى عوالم الخطابة من سقراط وهومير والاسكندر ليشير الى امة اليونان والمقدون. وبالتالى يوضع الأسد والسباع والمنية فى مقابل الكلام عند العدو. وحين ينتقل إلى معجزات الجنود على الحدود، يستدعى شوقى كل سياقات الشدو الأذى ليذيق العدو الهول فتأتى عوالم :الغاب، الأسد، الشر، الغضب، الليوث، الوغى، المعاقل الخميس، العقرب، الرمى. ليصور مفردات معركة ضارية مع العدو اليونانى.

ثم ينفرد بزينب المتطوعة التركية التى أبلت بلاءً حسناً فيستكمل معها العالم السابق بينما يعود العالم البحر مرة أخرى لبيان الحالة فى بحر الروم ثم منعة السواحل العثمانية إذ نراهم روماً، ونجد السفن فى بحر الروم حديداً وناراً والمقاتلين بئوز وعقباناً ونرى القيامة وقد قامت فى البحر والأهوال تحيق بالعدو. ويلخص شوقى هذا كله فى قوله :

-يسدده عزريل فى زى قاذف وأيدى المنايا والقضاء المدرب

(جـ١، ص٤٧)

ثم يعود إلى زينب المتطوعة بعد فقرتين حربيتين، فقد أعجبته فكرة زينب التركية المتطوعة فى موقعة ليصور لنا غزالاً وفدائية تحمل أوصاف وخصائص المدافع الرجل ويلخص ذلك قوله على لسان زينب :

-تقرب ربات البعول بعولها فإن لم يكن بعل فنفساً تقرب

ويستدعى الجو نفسه فى فقرات مضيق ملوناً والحاج عبد الأزل باشا، وهزيمة طرناو، والتلاقى فى سهل فرسالا، وغضب دوموقو، وأحلام اليونان، ثم يختم بعفو القادر (المنتصر) بل يطلب لهم السلام والعفو من الخليفة العثمانى ثم يختم النص كله بالمديح الخاص بالسلطان عبد الحميد بعد هذه الجولة المتعصبة فى الحروب وأصدائها. يقول :

-مدحتك والدنيا لسان وأهلها جميعاً لسان يمليان وأكتب

(جـ١، ص٥٨)

إننا أمام هيكل عمودى للقصيدة ولكن شوقى نوع داخله عوالم متعددة أثرت خيالنا ومنعت الملل عن السامع رغم طول النص المفرط. ويلاحظ أنه يحاول الربط بإستمرار باصطناع تداعيات مشتركة بين

الفقرات المكونة للنص. فهو يسيطر بعوالم الحرب والغابة، والفلك، والبحر، والموت والسلام كلها تتداعى وتستدعى بعضها البعض الآخر.

ومن كثرة اطلاع شوقى على التراث الدينى والأدبى نستمع أحياناً إلى أصداء قصائد مشهورة أو أبيات مشهورة أو نرى تناصاً مع آية قرآنية أو أحد الصور الشعرية الشهيرة وسوف نجد أصداءً واضحة لهذه القصيدة أيضاً فى مشاهد الحرب فى مسرحيات قمبيز ومصرع كليوباترا وعلى بك الكبير. وسوف نجد أصداءً أخرى فى مشاهد بطولة المرأة مثل ليلى فى مجنون ليلى وكليوباترا فى مصرع كليوباترا وإقبال فى على بك الكبير.

وبذلك نرى نمواً بين القصيدتين (كبار الحوادث فى وادى النيل) (وصدى الحرب) ونجد تأثيراً لهما على ما يأتى من نصوص شعرية قصيدية أو مسرحية. ونلاحظ أنهما يتميزان عن إنتاج شوقى الشعرى خلال الفترة التى كتب فيها الجزء الأول من الشوقيات. ولهذا ركزنا عليهما الأضواء. ولعل جلال المناسبة كان وراء عناية شوقى بهما ليثبت للجميع أنه ليس مجرد شاعر مادح أو شاعر رسمى يهتم بالمناسبات الرسمية ولكنه يقدم قصيدتين بين أكبر قصائده فى هذه المرحلة لكل واحدة منهما ذائقة متميزة، وهدف مختلف أثر فى تشكيل القصيدة.

وليس معنى ذلك أنه لم يكتب غيرهما، فله عشرات القصائد التى نشرت فى دوريات هذه الفترة الرسمية منها (الوقائع المصرية) وغير الرسمية (الاهرام – المقطم – الزهور – اللواء – الرسالة – المؤيد – المنبر – سركيس – الصاعقة – الإقدام – وغيرها) وتأخذ جريدة الأهرام ثم الؤيد معظم مساحات النشر لشعر شوقى فيما بين (١٨٨٨-١٨٩٩) ويمكن مقارنه هذه الدوريات بالطبعة الأولى من الشوقيات، فقد تدخل

شوقى فى بعض القصائد وحذف منها بعض المقاطع أو الأبيات التى وجد أنها غير مناسبة.

وقبل هذه الفترة كان شوقى ينشر فى الوقائع المصرية، حتى حينما كان نزيل باريسفيما بين (يناير ١٨٩١) و (نوفمبر ١٨٩٣) ثم اشتركت الأهرام فى نشر بعض قصائده بتوقيع مستعار (نجى الخرس) ثم بعد ذلك بتوقيع (سايح). وكلها قصائد جيدة بالطبع. لكنها ليست فى مقام مطولاته فى القرن التاسع عشر اللتين أشرنا إليهما.

(٥)

ولم يكن إهتمام شوقى بالتاريخ فى قصائد القرن التاسع عشر، ونثر ومسرح القرن التاسع عشر، ظاهرة عابرة. فقد التقى بالمحاولات السردية الشعبية العربية فى القصة (الحكاية) والسيرة. كما التقى بترجمات مهمة للرواية عند الطهطاوى (تليماك) وإشاراته إلى الفنون والصناعات والآداب الفرنسية. كما التقى بفن المسرح العربى المزدهر فى عصر إسماعيل بخاصة (وما بعده). ووجد فى المجلات والجرائد المصرية والشامية التى تصدر فى القاهرة والاسكندرية مجالات واسعة من الاهتمام بغير فن الشعر.

لكن التاريخ ظل أهم اهتمام فى القرن التاسع عشر. لأنه يعنى الاهتمام ببدايات الظواهر ونموها ونهاياتها، حتى سمى القرن التاسع عشر فى أوروبا قرن التاريخ ومعرفة التطور. كذلك كان اهتمام الرواد

المصريين بالتاريخ ابتداءً من رفاعة الطهطاوى، مروراً بعلى مبارك ودون انتهاء.

ولا ننسى هنا أن الكتاب الأول فى التاريخ الحديث (وما قبله بقليل) كان كتاب (عجائب الآثار فى التراجم والأخبار) وما بعده (مظهر التقديس بزوال دولة الفرنسيس) لعبد الرحمن الجبرتى. كما نجد كتب الطهطاوى المؤرخة للفترة التى تلت كتاب الجبرتى (تاريخ توفيق الجليل فى أخبار مصر وتوثيق بنى إسماعيل) (الكواكب النيرة فى ليالى أفراح العزيزة المقمرة) يضاف إلى ذلك (تخليص الابريز فى تلخيص باريز) وهى الكتب التى كانت فى متناول شوقى عن مصر وتراجمها فى فترة ما قبل وما بعد محمد على باشا الكبير. وكانت كتب التراث العربى فى التاريخ والسيرة والغزوات والتفسير تعطى الأهمية نفسها للتاريخ.

الأمر الذى جعل "علم التاريخ" خاصة – حين يرتبط بتواريخ الأديان والرسل والأنبياء والصالحين، أو بتواريخ الأبطال والخوارق وذوى السلطان فى كل عصر – من أهم مكونات المثقف العربى، وبادرة تشير إلى اهتمامه بالسياسة. ويزيد التاريخ أهمية ما وقع من حوادث التاريخ القريب لشوقى ابتداءً من الحملة الفرنسية، لاكتشاف الكتابة والآثار والتاريخ المصرى، وحفر قناة السويس (التى كتب عنها فى ميزان الذهب) وما ترتب عليه من ضغوط استعمارية انتهت بأحداث الثورة العرابية، وهزيمتها وتشريد زعمائها، ثم الاحتلال البريطانى على مصر. كل هذه العناصر دخلت فى تكوين المثقف والسياسى وأصبح التاريخ معرفة ضرورية لمعرفة الذات القومية، وهى الذات التى رفع عنها التراب

باكتشاف سيادة الفراعنة للعالم القديم، وقيادتهم لقصائد وعلوم وفلسفات العالم.

وبالتالى كان الاهتمام بالتاريخ أحد عناصر المواجهة مع الاستعمار بطرف خفى، ومحاولة لبيان مناطق تفوق عليه : وقد لخص الجبرتى أهمية التاريخ فى قوله : "إن التاريخ علم يبحث فيه عن معرفة أحوال الطوائف وبلدانهم ورسومهم، وعاداتهم وصنائعهم وأنسابهم ووفياتهم. وموضوعه أحوال الأشخاص الماضية من الأنبياء والأولياء والعلماء والحكماء والشعراء والملوك والسلاطين وغيرهم. والغرض منه الوقوف على الأحوال الماضية من حيث هى. وكيف كانت. وفائدته العبرة بتلك الأحوال والتنصح بها، وحصول ملكة التجارب بالوقوف على تقلبات الزمن، ليحترز العاقل عن مثل أحوال الهالكين من الأمم المذكورة السالفين. ويستجلب خيار أفعالهم ويجتنب سؤ أقوالهم. ويزهد فى الفانى ويجتهد فى طلب الباقى..."(٣).

وهو كلام يشبه مقولات أرسطو عن أحوال الدراما والناس ومصائرهم كيف يكون أفضل أو أسوأ مما هم عليه. لنتعرف على الشر ونتجنبه، ونقدم على الخير ونلتزمه. وهذا كله وفق نظرية أخلاقية مصرية يونانية قديمة لم تفقد التأثير حتى زمان الجبرتى وشوقى. والشعر فى كتب الجبرتى التاريخية أو كتب الطهطاوى التاريخية أو كتب السير والتفسير والتواريخ كانت تزخر بالشعر إلى حد كشف عن أهمية الشعر فى كل هذه العلوم. ومن ثم ارتبط الشعر بالتاريخ منذ البداية ثم بالعلم من ناحية ثانية (الأراجيز) ثم بصياغة الحياة وموقف الشاعر منها.

كذلك كانت مختارات الشعر للشعراء المترجم لهم فى كتب التاريخ قبل بدائع الزهور لابن إياس الحنفى، وعجائب الآثار للجبرتى، مؤثرة جداً على جيل القرن التاسع. تضاف فى هذا السياق لمخطوطات الشعر العربى التى لم تكن قد حققت حتى هذا التاريخ. ومن ثم كان الشعر وسيلة أخرى للتعرف على التاريخ وعلى الناس والعلم فى وقت واحد. ومكان التاريخ لكبار الشعراء، وإسناد بعض شعرهم كنماذج تخلد بخلود النص المؤرخ هى جعلت شوقى يرى الشعر المحيط به شعر أموات، أو شعر يراه ضعيفاً مليئاً بالصنعة. وبالتالى أصبح شوقى منذ نفى البارودى يلعب فى الساحة وحده.

فأراد أن يكون شاعراً للأمة المصرية والعربية والإسلامية. وبالتالى شاعر الخديوى والخليفة. فاهتم بما يؤهله لذلك كله. ففرق بين شعر المناسبة والمجاملة لولى النعم، وبين شعر يكتبه ليأخذ مكانته التاريخية الشعرية. وقد تم له ذلك حتى نهاية القرن التاسع عشر. إذ مع بداية القرن العشرين ظهر المناهضون الفكريون له فى مصر والشام على السواء.

وبالتالى عاش شعر القرن التاسع عشر تابعاً باستمرار، فيما عدا أشعاراً قليلة لشعراء قليلين بعضهم شعراء فقط وبعضهم مشايخ شعراء وبعضهم شعراء ندامى. ويذكر لنا الجبرتى أن الشيخ حسن البدرى الحجازى كان ناقداً لعصره، وشعره يسبق شعر معاصريه. كما يضير بعد ذلك لشعر الشيخ حسن العطار الذى يؤرخ فيه بخفة دم مصرية لحال جنود الاحتلال فى مصر أثناء الحملة الفرنسية :

-إن الفرنسيس قد ضاعت دراهمهم فى مصرنا بين حمار وخمار
وعن قريب لهم فى الشام مهلكـــــة يضيع لميهم فيها آجال وأعمار

(عجائب الآثار، جـ٣، ص٦٠)

وقد ترك مفهوم الجبرتى والطهطاوى لعلم التاريخ وصلته بالشعر آثاراً مهمة على الشيخ حسين المرصفى صاحب الوسيلة الأدبية الذى كرر هذه المفاهيم بطريقته الفارقة بينه وبين المؤرخ : يقول : المرصفى : "كان الشعر هو الحاكم الأكبر، والمطاع الذى يتصرف الناس تحت أمره ونهيه. وبقى على ذلك حتى مضى شطر من أيام بنى العباسى وإن يكن حصل له تنازل درجات فى أثناء ذلك. فلقد كان بعض الشعراء يهجو الملك يرى أنه يؤدبه حتى قال بشار :

–ضاعت خلافتكم يا قوم فالتمسوا   خليفة الله بين الناى والعود."

(الوسيلة الأدبية(٤)، جـ١، ص٨)

والمصفى لا يرى قدرة الشعر على التأريخ ونقد السلطة فقط، بل يراه مقدساً كالتاريخ لأنه يحمل العلم نفسه إلى مقاصد القرآن والسنة : يقول المرصفى :

"مدارسة الأشعار العربية لما فيها من الفوائد العلمية بأوضاع اللغة العربية، أمر لازم لكونه معرفاً لمقاصد القرآن، وأقوال النبى، فهو من الدين...."

(الوسيلة، جـ١، ص١١)

ومن المعروف أن شوقى قد درس الوسيلة الأدبية وتتلمذ على يد الشيخ حسين المرصفى. أى أن الجبرتى والطهطاوى والمرصفى قد ربطوا بين الشعر والتاريخ والعصر والدين، وهذا يكفى لانحياز شوقى للشعر

التأريخى ليرى فيه وجه تفوق يرجوه، وخصوصية لم يرها عند غيره من الشعراء أو المؤرخين أو النقاد.

بل يرى المرصفى – ويرى شوقى معه فيما بعد – أن حفظ شعر الآخرين، وكتابة الشعر بمقصد وحافز خاص دون أوامر من أحد يقول المرصفى :

"لا طريق لتعلم صناعة الإنشاء إلا حفظ كلام الغير وفهمه وتمييز مقاصده. وها أنا مستشهد على ذلك بما هو خاضر معنا فى هذا العصر المخالف بالكلية للعصور التى كان أمر الشعر والكتابة الصناعية قائماً ورغبات الملوك وأعيان الأمراء فيهما متوفرة. إذ كانت الدولة عربية / وأمراؤها من العرب أو من غيرهم. وهم مضطرون لاتقان معرفة لسانهم حب ما كانت تبعث الحاجة إليه ويتوقف تحصيل الأغراض عليه...."(٥).

(الوسيلة، جـ٢، ص٤٧٣، ٤٧٤)

ويعنى كلام المرصفى أن الشعر فى عصر إسماعيل قد تغير عن الشعر فى النصف الأول من القرن التاسع عشر. ويرى – وهو ناقد هذه المرحلة – إن الشعر لا يقال بأمر سياسى وإنما يقال فى أمر سياسى. وهذا ما دعاه شوقى منذ بداياته.

ولم يكن القرن التاسع عشر بعيداً عن تأثيرات القرن الثامن عشر والتاسع عشر الأوروبيين. ولا شك فى أن ما أشار إليه رفاعه الطهطاوى من عدم التفرقة بين قواعد العلوم وقوانينها، وطرق صناعة الفنون والآداب، كان مهماً جداً، وناتجاً عن مشاهدات ومدارسات فى فرنسا أثرت

لا شكك فى الأجيال الجديدة التى تقبلت الفنون والآداب الجديدة، وآمنت بضرورة التغيير. وهى التى لخصها الطهطاوى فى قوله :

"إن الافرنج قسموا المعارف البشرية إلى قسمين :علوم، وفنون. فالعلم هو الإدراكات المحققة المذكورة بطريق البراهين. وأما الفن فهو معرفة صناعة الشئ على حسب قواعد مخصوصة.... عندنا ان العلوم والفنون فى الغالب شئ واحد"(٦). ولذلك يربط الطهطاوى التطور فى العلوم بالتطور فى الفنون والآداب. لأنه يدعو إلى نقلة عقلية ومفهومية وآلية فى مجمل الواقع الإسلامى والعربى والمصرى. يقول :

"وبذلك تعرف خلو بلادنا عن كثير منها وأن الجامع الأزهر المعمور بمصر القاهرة، وجامع بنى أمية بالشام، وجامع الزيتونة بتونس، وجامع القرويين بفاس، ومدارس بخارى ونحو ذلك كلها زاهرة بالعلوم النقلية وبعض العقلية كعلوم العربية والمنطق ونحوه من العلوم الآلية والعلوم فى مدينة باريس تتقدم كل يوم. فهى دائماً فى الزيادة فإنها لا تمضى سنة إلا ويكتشفون شيئاً جديداً..."(٧).

كل هذه الأفكار تسيدت فى المدارس، وسادت بين أبناء المدارس والمهتمين بالثقافة الحديثة. ومع من سافروا الى فرنسا وانجلترا وتركيا بخاصة. لهذا كانت الاستجابة العامة أسرع فى الاهتمام بالعلوم والفنون والصناعات والثقافة الحديثة. حتى إذا جاء الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ظهر جيل جديد يؤمن بالتجديد والتغيير فى جميع المجالات. ويملك القدرة على النقد والاختيار. إنها رسالة : الحرية، الاختيار، الإرادة، فهم الآخر.

وكما يقول صلاح فضل فى مقدمة ترجمة الطهطاوى لتليماك : "الإيمان بإنسانية المعرفة، وضرورة امتلاك علوم الآخرين وآدابهم لتهجين الحصاد القومى المحدود. فهذا هو شرط النهضة الأساسى ومنطلقها الحتمى لا فرق فى ذلك بين العلوم الطبيعية والإنسانية. فالحضارة بنية شاملة، والثقافة لا تعرف حواجز اللغات، ولا تتحصن بالأعراف والأجناس وحياتها فى التجدد والخصوبة ومواتها فى التعصب والانغلاق.."(٨).

وكلام صلاح فضل هنا لا يقف عندما صنعه رفاعة، بل يتخطاه للقرن العشرين. ذلك أن مبدأ الانفتاح على الآخر لا يعنى التضحية بالذات أو بالهوية القومية ترى نفسها فى تقدم الهويات القومية الأخرى. أى أن الانفتاح لا يعنى التفريط أو التضحية بل هو مجاراة المتقدم والافادة من مواطن تقدمه بعد أن عزلنا مئات السنين عن وسائل التقدم الحديثة.

ويشير طه حسين إلى هذه الفكرة، وهو يتأمل مستقبل الثقافة فى مصر يقول : "الذين أخرجتهم مدارس الاحتلال هم الذين اتسعت عقولهم لفهم الحرية والوطنية. واشتدت عزائمهم لمناهضة الاحتلال نفسه..."(٩). فأين التفريط إذن؟ وما ذا يفيد الانغلاق والتعصب. لكن المهم أن يمتلك الفرد إرادة واستقلالاً تمنعه من الذوبان.

وهذه العبارات ليست بعيدة عن عبارات الشيخ المرصفى، فى كتابه الصغير المهم، عن الكلم الثمان التى تحدث فيها عن ثمانى مصطلحات سياسية ثقافية جديدة أفادها من الفكر الغربى، على رأسها الوطن، الأمة، الحرية...الخ.

الهوامـــــش

(١)اعتمدنا فى سرد أعمال شوقى هنا، على النصوص المطبوعة نفسها مراجعة بما كتبه الدكتور سعد الهجرسى (ببليوجرافيا).
كذلك على الشوقيات المجهولة لمحمد صبرى السربونى.
انظر : حافظ وشوقى فى خمسين عاماً (١٩٣١-١٩٨٢)، جـ٢ ببليوجرافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.

وانظر :الدكتور محمد صبرى السزبونى، الشوقيات المجهولة، جـ١، دار المسيرة، بيروت.

(٢)هذه الصفحات فى طبعة المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٧٠. وسوف تكون هذه الطبعة باستمرار المصدر الخاص بشعر شوقى.

(٣)**عبد الرحمن الجبرتى**، عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، جـ١، ص٢٢ وما بعدها حتى ص٢٧.

(٤)**حسين المرصفى**، الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية، طبعة أولى بمطبعة المدارس الملكية، ١٢٨٩هـ. جـ١، ص٨.

وقد تعمدنا الإشارة لهذه الطبعة لأنها تحمل بيانات دالة على تارخ التعليم فى هذه الفترة. هذا وقد نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، الوسيلة الأدبية فى جزأين كبيرين.

(٥)السابق، جـ٢، ص٤٧٣، ٤٧٤.

(٦)**رفاعة الطهطاوى**، تخليص الإبريز فى تلخيص باريز، دار التقدم بشارع محمد على، ١٩٠٥. ص٢٢١، ٢٢٢.

(٧)السابق، ص١٥٥.

(٨)**رفاعة الطهطاوى**، مواقع الأفلاك فى وقائع تليماك، طبعة دار الكتب والوثائق القومية، طبعة ٢٠٠٠. مقدمة صلاح فضل، ص د.

(٩)**طه حسين**، مستقبل الثقافة فى مصر، مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر، سنة ١٩٣٨. ص٢٣٠.

الطبعة الأولى

علي بك الكبير

أو

فيما هى دولة المماليك

(١٨٩٣م)

تأتى أهمية "على بك الكبير" بالنسبة للمسرح العربى، وبالنسبة لمسرح "أحمد شوقى" بخاصة، من عدة زوايا :

الأولى : أنها التجربة المسرحية الأولى فى المسرح الشعرى العربى، والتجربة الأولى لتلاقح السياقات : التاريخية، والاجتماعية، داخل شوقى المبدع، مع الأخذ فى الذهن، البدايات الأولى لمسرحنا العربى بعامة، فى اتجاهاته الغنائية وغير الغنائية.

الثانية : أنها مسرحية حية نامية، كتبت فى المرة الأولى(١)، على أنها "رواية، تاريخية، تمثيلية، شعرية" بقلم (العاجز) أحمد شوقى أحد موظفى الديوان الأفرنكى الخديوى، ألفها وهو نزيل باريز فى شهر أكتوبر سنة ١٨٩٣م" ثم كتبت فى المرة الثانية (الأخيرة)، على أنها رواية "على بك الكبير أو دولة المماليك"(٢) بقلم "أمير الشعراء" أحمد شوقى سنة ١٩٣٢ أى بعد خوالى أربعين سنة من الكتابة الأولى، وهى فترة طويلة كتب فيها شوقى معظم انجازاته الشعرية فى "القصيدة الغنائية" و "المسرح الشعرى"، وجاءت هذه المسرحية الشعرية بعد تمرس كبير (أربعين سنة) بالحياة، والسياسة والشعر والكتابة. جاءت بعد "مصرع كليوباترا" و "مجنون ليل" و "قمبيز" وهى سلسلة من المسرحيات الشعرية كتبها شوقى بين ١٩٢٧ (كليوباترا) و ١٩٣٢ (وفاة شوقى فى اكتوبر) فقد نشرت على بك الكبير (الثانية) أوائل ١٩٣٢لأنها مثلت لأول مرة بواسطة فرقة فاطمة رشدى على مسرح "الكورسال" فى شهر مارس ١٩٣٢، أكد ذلك إهداء

شوقى للمسرحية المؤرخ فى ١٤ مارس ١٩٣٢ حيث يقول : لمناسبة انعقاد مؤتمر الموسيقى الشرقية فى القاهرة هذا العام بفضل اهتمام حضرة صاحب الجلالة الملك فؤاد الأول، جعلت هذه الرواية تحت تصرف اللجنة العليا لمؤتمر لتعرضها وما اشتملت عليه من القطع الغنائية على حضرات المؤتمرين ضمن ما يعرض عليهم من النماذج عن جهود مصر الحديثة فى الفنون الثلاثة : التأليف القصصى، والتمثيل والتلحين.(٣).

الثالثة : أن هناك خلافات بين : النص الأول، والنص الثانى للمسرحية من ناحية رؤية المبدع وأدواته وتقنياته الدرامية والشعرية، ويعرض هذا الخلاف النص (الجمالى والفكرى) حصيلة الخبرة الجمالية لدى المبدع. وسوف نفرد له جزءا خاصا من البحث.

الرابعة : أن هذه المسرحية هى رابع المآسى الشوقية الخمس لأن ما يتبقى بعد "عنترة" من تراثه فى هذا السياق، ليس من المأساة، من ناحية، ولم يطبع فى حياة شوقى بل بعد وفاته بفترة فقد نشرت "الست هدى" "كوميديا" آخر ١٩٣٢ و "البخيلة" "كوميديا" (١٩٨١م) مسلسلة فى مجلة "الدوحة"عن نسخة خطية وجدت بمكتبة المسرح القومى المصرى(٤)

الخامسة : أن مسرحية على بك الكبير، هى أقرب المآسى التاريخية إلى الواقع الاجتماعى المصرى، فقد كانت حركة "على بك الكبير" هى بداية اليقظة القومية والوعى القومى المصرى ضد السيطرة الأجنبية حتى لو كانت الدولة العثمانية الاسلامية، ولأول مرة يرسم شوقى، صورة إنسانية إسلامية لبطل المأساة الشعرية، ليست صورة البطل المؤلة،

أو صورة البطل الشعبية (عنترة) (قيس). ويعود ذلك إلى اكتساب الخبرة الجمالية والفكرية خلال سياق ابداعه الشعرى والمسرحى.

سادساً : أن مقدمة الطبعة الثانية من "على بك الكبير" تكشف عن رؤية شوقى للمسرح الشعرى التى تفصل بين النص الماساوى والمقطوعات الشعرية وارتباطها بالفنون الثلاثة القصة والتمثيل والتلحين، وهى عناصر تكشف عن مكونات التراث المسرحى العربى : الحكاية، الأداء التمثيلى، اللحن والغناء، وتكشف عن مفهوم شوقى لعلاقة الشعر بالمسرح والغناء وما يسود فرق عصره التمثيلية من مفاهيم حول الشعر والمسرح، يبدو ذلك فى إهداء شوقى السابق ذكره. كما يتبدى فى تطبيق هذه المفاهيم والعلاقات بين الفنون الثلاثة الذى نجده فى النصوص المسرحية الشعرية بخاصة.

حوار النصين

التجاوب، الاختلاف،

(الخصوصية)

حركية النص :

يتميز مشرح "شوقى" الشعرى بميزة خاصة تتجلى فى قدرة شوقى على تحريك النص حتى يكتمل جمالياً ودرامياً من وجهة نظره، .

تبدى ذلك فى حركة نص "على بك الكبير" حيث نجد حوارا يقوم بن الطبعتين الأولى (١٨٩٣م) والثانية (١٩٣٢م)، يكشف عن العناصر التكوينية لمسرح شوقى الشعرى، وعن قدرة شوقى وخبرته المتجلية فى الطبعة الثانية من المسرحية ذاتها (على وجه الخصوص).

حافظ أحمد شوقى على بؤرة "الصراع" التاريخى، الدرامى، وجعله بين قطبى الخير والشر، وجعل تحت الخير، الوفاء بالعهد، الالتزام، وجعل تحت الشر، الخيانة بكل معانيها، وحل المال والسلطان، وحب النفس. ومن المنطلق نفسه توزعت الشخصيات بين القطبين، بصرف النظر عن دورها الثانوى أو الأساسى فى الصراع الدرامى، وبصرف النظر عن إنتمائها الطبقى.

تركز الصراع فى الطبعة الأولى منمسرحية على بك الكبير، بالخديعة والغدر، إلى محمد بك أبى الذهب ونظيره مراد بك. أما العناصر المرتبطة بغير هذه الشريحة فقد اتسم دورها الدرامى بالشحوب والمباشرة بمعنى أنها تدخل إلى الصراع بطريقة غير مؤثرة حتى أننا لو حذفناها لما تأثر البناء الدرامى (البسيط التركيب) فى المسرحية، لأن الشخصيات (كلها) رموز لأفكار مجردة، يحركها، وفقاً لمقصده المسبق. صحيح قد يكون مقصد الكاتب متشعباً، "وليس هناك قائمة تستطيع إحصاء كل الاحتمالات : فيمكن أن يحاول الكاتب / إيصال معلومة لإثارة الشعور، أو لتشكيل آراه ويمكن أن يحاول عمل كل ذلك أو بعضه فى أن ..."(٥)، وهذا ما يجعل النص المصدر الأساسى لمعرفة مقصد المبدع من خلال تشكيلاته الجمالية والدرامية والمجازية، بينما يلقى الصراع بأطرافه الضوء على هذا المقصد، فعند شوقى : نجد على بك الكبير، شمس، مراد، محمد،

مصطفى، أبو الدهبن بخير، عثمان، بولو، شخصيات جوهرية ترصد حركة الصراع وأطرافه فى الطبعة الأولى، بينما شخصيات (أم محمود، إقبال، حنا الوكيل، أبو حسين المجنون، الأغا مرجان، عثمان، الباشا، شريف، منير، الشيخ عبيد، سيد أحمد المفتى) تقوم بدور الشخصية المساعدة، وفى النهاية نجد النكرات المسرحية الفارس، الفلاح، الجوارى، الأغوات، الفرسان ثم حسن، طاهر، تقوم بأدوار ثانوية، ونجد أن مجموع هذه الشخصيات، يمثل ثلاث حالات فى الصراع حالة الثبات على الخير، ويمثلها : على بك الكبير، بشير، أم محمود الماشطة، إقبال، شمس، صفية، طاهر، حسن، الفلاح، أبو حسين المجنون، الشيخ عبيد، سيد أحمد المفتى وتمثل المحور الثانى، محور الثبات على الشر شخصيات، محمد بك أبو الدهب، حنا الوكيل الفرسان، الأغوات، عثمان الجمشرجى عثمان، الباشا، بولو الإيطالى، شريف بك، منير بك، أما المحور الثالث، محور الحركة والمراوحة بين الخير والشر فيمثله : مراد بك، ومصطفى الجلاب، والملاحظ أنهما شخصيتان فاعلتان دراميا، وعن طريقهما تستمر محاور الصراع الثلاثة فى الحركة والتجدد، بينما يقبع على بك فى ثوب الواعظ الأخلاقى طوال المسرحية، ويختفى محمد بك أبو الدهب ولا يبدو إلا فى منظر الوليمة (ص٣٧-٥٠) ومنظر نهاية على بك الكبير، ويظل مراد ومصطفى الجلاب محورى الحركة والراوحة.

ونتيجة لاختفاء على بك ومحمد أبو الدهب من مسرح الأحداث فى مصر تتفرغ المسرحية لمراد ومصطفى، ويمكن أن نضيف هنا شخصية زوج على بك (إقبال) كشخصية تبدو عليها إنعكاسات سلوكية تبدو من مصطفى الجلاب (والدها) ومراد بك (أخوها) أما هى فقد اتخذت قصرها صومعة ومحرابها لصيانة عفافها ، وحينما تتغير فجأ (بعد نهرها

لمراد) تحاول الثبات فى (شكل الحركة) أعنى اتخاذ مراد (الذكى القادر) أداة لحمايتها بديلاً عن الاستسلام له أو مقاومته على حد سواء.

من ثم تحول (مراد) إلى بطل درامى، تلتقى فى يده (توجيهات) الشخصيات الأخرى، لأنه متصل بكل من رواية (ما) ولا يمكن الاستغناء عنه درامياً، على مستوى الصراع أو الحدث، فهو مساعد محمد بك أبو الدهب فى السيطرة على القاهرة العثمانية، من خلف على بك، وهو ابن مصطفى الجلاب، وأخو آمال وعاشقها فى البداية، وهو مخطط الانقلاب ومنفذه، وصاحب طموح – مؤجل – بالانشقاق على أبى الذهب والانفراد بالسلطة فى القاهرة، فى الوقت الذى يوطد علاقته بالباشا العثمانى (وكذا أبو الدهب) ويستقطب الفرسان حوله ففى المجلس الرابع من الفصل الرابع):

(يغمى على محمد بك فيشتغل الجماعة بتنبيهه إلا مراد بك).

مراد بك (وحده) :

–بمحمد أنا لا أبالى	أما على فشغل بالــى
فمحمد طفل النهــى	طفل الفؤاد بغير حالى
مثلته فى فكرتـــــى	فوجدته سهل المنـــال
فلأفتنن له عليـــــا	بالصالحية غير قـــال
لتصير إقبال بـــــلا	زوج فيخلو وجهها لى
وأجد فى طلب الرئـــا	سة، بالدهاء والاحتيال

(ص٤٨)

وهذا الاستشهاد يبرز المساحة الدرامية التى أعطاها شوقى له ويكشف وظيفته الدرامية، فمنذ أول المسرحية حتى نهايتها ينفذ ويخطط،

وكأن بقية الشخصيات (دمى) يحركها فى فكره وهى ثابتة، وهكذا أراد لها شوقى.

والمحور المتحرك المتراوح السابق، يكشف، جوهر الرؤية الدرامية عند شوقى، حيث يرتد دور "القدر" و"عقابه" المرتبط بفكرة العدالة الشعرية – عند شوقى – بشخصيات ثلاث : "إقبال – مصطفى – مراد" ويجد شوقى فى الوقت نفسه المبرر (الكلاسى) لوقوع عقوبة (القدر) وقدرته على مصادرة مصير الشخصية، ويبدأ الدور من (غضب) الله على مصطفى الجلاب لبيعه الرقيق، خاصة بيع ابنته (إقبال) ثم بيع (ابنه) مراد (بك فيما بعد)، والغضب الواقع على مراد لاشتهائه أخته، ولخيانة سيده أى خيانة سنن الواقع الاجتماعى ذو الأصول الدينية، وتخرج (إقبال) من الخطأ لكن "القدر" يصيبها كما يصيب زوجها، وهنا لا تطبق العدالة الشعرية كما طبقت فى بقية مسرحيات شوقى المأساوية بل غير المأساوية أيضاً. فعقاب (القدر) بقتل على بك، وترمل تيتم إقبال، ثم بدأ فى المسرحية بلا مبرر فنى، وهذا اتهام (للقدر) فقد حدد على بك الكبير علاقته بإقبال من البداية بالزواج الشرعى فقد رفضت أى علاقة معه بغير الزواج ثم إن عليا رجل تقوى، وعروبة، وإسلام لابد أن يتسق سلوكه مع إقبال ومع ما يدعى إليه، فبينما يهزم محور الخير الثابت بواسطة محور الشر الثابت يظل (مراد وإقبال) حتى النهاية، بل تبدى المسرحية، نهايتها بشئ من التعاطف معهما، لأنهما بديا ضحية (القدر) و"الأمور" أما مراد فقد اكتفى السياق الدرامى بعقابه بطريقة وعظية تفصح عن المقصد الواضح لشوقى، من بداية المسرحية وهو : "غلبة القدر"، وحرمان العناصر الآثمة من ثمرة عملها، فى نهاية آخر مجالس المسرحية، فى حوار الوالد (مصطفى)

الجريح مع ابنه حين ينكشف له السر – فى آخر مقطع – ليقطع الطريق على الإثم، والمعصية :

مصطفى :

أحجمت أسأل والضمير يجيبنـــى

نفسى أم ابنى أم حياة المنعم

فرأيت حفظ ابنى وحفظ على وهل

مستكثر أن تفديا بالمجــــرم

أنا ذا أبو إقبال لا حلا بهـــــــا

وعليك إقبال حرام فافهـــم

أنا يا مراد أبوك فاستغفر لـــــه

واستر مساويه ....

(يسقط ميتاً. يأخذ مراد يد الميت ويقبلها)

مراد : (مختنقاً بالدموع) :

-رب ارحم

(ص ٦٤)

وتبدو وراء السياق الدرامى، ونهايته الوعظية، المنتهية بكشف السر، والتوبة، وحرمان الآثم من تحقيق كل رغباته، وقطع الطريق على جريمة هتك العرض، تبدو ملاحظة أساسية مرتبطة بخضوع شوقى للنهاية (التاريخية) غير مرتبط بالنهاية الدرامية التى ألقى مقدماتها ولم يكمل نتائجها، فقد مات على بك الكبير (جريحاً مسموماً مظلوماً) وكشف مصطفى الجلاب لابنته ثم لابنه أخويتهما، ومات الجلاب، وبقى أبو الدهب، ومراد ولم يكمل شوقى السياق الدرامى، لخضوعه لحكاية الجبرتى عن هذه الفترة ولخضوع المسرحية لفكره المجرد، الذى يضع العظة

والعبرة هدفا، ومقصدا فى مرحلة ساد فيها الوعظ والتاريخ على القيم الجمالية.

نجت (إقبال) من كل سوء، مما يبرر مقصد المبدع فى رسم صورة للمرأة الوفية القوية التى تغلب (الواجب) على (العاطفة) أى (العقل الرشد، التضحية) على (الحب الخيانة) وهى صورة تتوازى مع شخصية على بك الكبير الذى وضعه شوقى – هنا – بكل الصفات الإسلامية الخيرة، البادئة من العطف على الفقراء، إلى الالتزام بتعاليم الإسلام ونصرته فى حين كانت هناك أدوات (أجنبية) قادرة على نصرته، رفضها وضحى بنفسه. ومن المقياس نفسه يبدو تصرف أبى الذهب ومراد منطقياً، فقد استبسلا فى الدفاع عن مصر ضد قوات الغزو حتى كانت عربية وبقيادة على بك الكبير.

ساوى شوقى بين الشخصيات داخل كل محور من محاور الصراع الثلاثة سالفة الذكر، وأغفل ما تتميز به الشخصيات فقد جعل الشخصيات ألوانا بيضاء ثابتة، سوداء ثابتة، رمادية متقلبة على الوجهين، مما ثبت صفات الشخصيات ولم يعطها فرصة النمو والتطور، وأغفل الحدث الدرامى (الفعل) واستسلم للاعلام المباشرة، مما جعل بعض المواقف غير ذات أصول تتبئ بها، أى أنه جعل الظروف الخارجية صاحبة التأثير الأساسى فى النص، كما فى أخبار على بك بخيانة أبى الذهب مثلاً :

(يدخل بشير بهيئة الحيران الخائف)

على بك – ماذا أتى بك يا بشير

بشير بك – سبب ستعلمه خطير

على – قل

بشير – لا أقول لأنه سر يسر إلى الأمير......

على – أقبل وكاشفنى بما تخفيه فى مصر الصدور

(ص ١٦)

ولا نجد السر، بل يخبرنا به "حنا الوكيل" :

-الأمر أن الملك صار جميعه لمحمد إذا لم يسسه عليــه

وبشير ينصح للأمير برحلــة للشام حيث ظهيره وصفيه

ويستأذن على بك من أهل منزله ويعلن عن سفره إلى الصعيد حتى يخبرنا حنا الوكيل :

-ولكن هارب مولاى حقا يريد الشام بالسفر البعيــد

لمصر اليوم حكـــــام كبـــار أى حكــــــام

من الشام إلى مصــــر ومن مصــر إلى الشــــام

(ص ١٧)

ويتحول مجرى الأحداث بهذه العبارات، ويكتفى بالتصريح القولى عوضا عن الفعل الدرامى. فى حين كانت هذه اللحظة فرصة درامية لكشف بواطن الصراع فى مصر، ولبيان أطرافه.

ويعود "محور الشر" فى المسرحية إلى (المال) وفقدان النوازع (الأخلاقية) تقول إقبال لعلى بك عن أبيها :

ولكن ذاك حب الما ل إن المال شيطان

فما يهواه إنســان ويبقى وهو إنسان

(ص١٤)

وقول مصطفى :

يا مال ما فيك من سحر ومن خطر

لقد نزلت بنا عن رتبة البشر

(ص ٦)

وبسبب المال، بيع المماليك، فقدوا هويتهم وانتماءهم، فعاشوا فى حمى سيدهم ثم انتقموا منه وتمردوا عليه، وكان المال وراء فقدانهم للنوازع الأخلاقية المرتبطة بأعراف أهل البلاد وتقاليدهم وعاداتهم، باستثناء إقبال، لأنها خرجت من العبودية إلى الحرية بعتق على بك لها :

تقول إقبال نافرة لمراد بك :

مكانك أين التقــــــى	وأين الحياء وأيــن الأدب
أما تتقى الله فى غائب	أسير الخطوب أسير النوب
أتيت لتسلبها دينهــــا	وتبلغ منها قبيــــح الأرب

(ص٢٣)

وتلخص هذه القيم الأخلاقية فى النص، وفى رؤية شوقى : فى الوفاء :

الباشا إلى عثمان :

-ان الوفاء سياج أخلاق الفتى	من حازه حاز المحامد أجمعا
كم من لبيب كتن يرجى نفعــه	لكن أبى عدم الوفا أن ينفعــا

(ص ٣٥)

(والقدر) لا يصنع الأحداث كما رأينا، إنما، يأتى (القدر) وسيلة للتبرير، والتفسير :

فأبو الدهب يقول لعلى بك بعد جرحه :

-هل لمت نفسك يا على أم لمتنى

أم لمت فى العود النقضاء المبرما

(ص ٥٤، ص ٥٧)

ثم يقول له أيضاً فى سياق تال :

-(متظاهرا بالحزن)

فوالله لم أضمـــــر أذاه وأننـــــى أظن مرادا قد أتاه توهمـــا

ولا كنت من يبغى لك الشر يا على ولكن أبى المدور إلا تحتما

(ص ٦٠)

والمال أيضاً، أساس مجئ الجلاب بإقبال ومراد، كأن القدر وراء سياقه :

يقول مصطفى الجلاب (بعد أطراق) :

هجرت من أجلك القوقاز منجذبا إليك من شعب القوقاز بالقدر

(ص ٦)

وظهر ذلك فى عتابه لأم محمود الماشطة :

-أعاذلتى فى اختيار الرضى ولا لمتى فى اعتقاد القدر

(ص ٥)

ونلاحظ أن العوامل الخارجية (القدر، الفكرة، الفجائية فى الحدث) قد جعلت المسرحية مجموعة مشاهد (مجالس) قصيرة متتالية متوزعة بين خمسة فصول وسبعة عشر مجلسا مما ساعد على تفكك البنية الدرامية إلى عناصر زمانية ومكانية تشى بأن مفهوم المسرحية – هنا – عند شوقى سلسلة من المشاهد تحدث فى أزمنة وأمكنة متتالية بصرف النظر عن مبرراتها الدرامية.

والواضح أن العناصر الأساسية المكونة لحركة البنية المسرحية البسيطة هنا، مكونات أساسية ستستمر على هيئات مختلفة وتجليات متعددة فى مسرح شوقى الشعرى كله، وأهم هذه المكونات الأساسية ما لاحظناه من :

ثنائية الصراع، وتجرده – فى النهاية – بين عنصرين متضادين (الأرض / الوطن / الذات((الخير / الشر)، (العقل / العاطفة)، (الواجب / رغبة الفرد) ويصبح الخلاف فيما بعد خلافا فى تجليات كل عنصر تحت قيم محددة أو أنواع معينة من السلوك متخذا من الصورة الشعرية موازيا رمزياً له.

انقسام الشخصيات إلى ثلاث محاور، خير صرف، وشر صرف، ومحور بين بين، تنتهى كلها بانتصار المحور الأول.

-دوران الأحداث فى بيئتين :

-مصرية (عربية إسلامية) فرعونية.

-أجنبية (رومانية، فارسية، تركية).

تنتهى بانتصار "أرض الوطن" ومن ينتمى إليها بالفعل مشكلة فى رموز شعرية درامية.

-الارتداد للتاريخ (المصرى – العربى – الاسلامى) والانتصار له

-ارتباط السم والأفعى بجو القصور.

-الانتصار للقيمة الأخلاقية ضد التحلل منها خاصة فى نهاية المسرحية.

-إتخاذ (القدر) فاعلاً خفياً لا فكاك منه، والشخصية المؤمنة بالقدر تنتهى بالقتل أو الانتحار فى معظم الأحوال. أما الشخصية التى

تؤمن بالإرادة والتخطيط والتنفيذ فيكتب لها النجاة، على وجه من الأوجه (مراد بك فى على بك الكبير، نيتيتياس فى قمبيز، عبلة وعنترة فى (عنترة)، حابى فى (مصرع كليوباترا)، ويلاحظ أن هذه الشخصيات كلها مرتبطة بالأرض أو التقاليد بل يظهرها شوقى على أنها صاحبة المصلحة الحقيقية فى البقاء والحفاظ على الوطن ضد الأجنبى أيا كان.

-إقامة فصل أو مشهد لوليمة أو إحتفال فى تجليات متعددة :
(كليوباترا : إحتفالها بعودة أنطونيو)، (قمبيز : مائدة أمازيس لوفد فارس) (مجنون ليلى : مشهد السمر الأول ومشهد الجن فى وادى الجن)، (على بك الكبير : وليمة أبى الدهب، والمشهد الأول المتصل بعرض الرقيق)، (مشهد العرس فى عنترة).

وكان الفصل أو "المشاهد" بهذه التجليات، لأسباب فنية، مرتبطة بمطالب المسرح الشعرى فى عصر شوقى، وهى مطالب غنائية موسيقية، فى المقام الأول ترجع جذور مسرحنا إلى عناصره الأولى : الحكاية، الغناء، الشعر، الموسيقى وهى عناصر فى غاية الأهمية لدراسة مسرح شوقى الشعرى، وللمسرح الغنائى بخاصة. كما ترتد المطالب إلى أسباب درامية مرتبطة بسيكولوجية التلقى يقصد منها التخفيف من حدة المأساة، ومحاولة عمل اتزان فى المتلقى، وكان ذلك (الفعل) الموسيقى الغنائى(٦)، عرفا مسرحيا بين المبدع، والمتلقى، وهو فعل ذو سياقات أقدم من مسرح شوقى، حينما كان المسرحيون يربطون بين الفصول أو المشاهد بعزف موسيقى، أو وصلة غنائية.

حركية اللغة

من القصيدة الغنائية إلى المسرح الشعرى

ليس المقصود بهذا العنوان الدخول إلى المقارنة بين قصائد شوقى، وبين مسرحه الشعرى، لأننا إزاء توجه خاص، لدراسة وظيفة الصورة الشعرية فى الطبعة الأولى من مسرحية على بك الكبير بالذات، لتواسطها بين مرحلتين فى حياة شوقى الشعرية : مرحلة القصيدة، ومرحلة التوجه إلى كتابة تجربة للمسرح الشعرى المصرى، فإن القصيدة ذات الموضوع التاريخى السردى هى مدخل شوقى إلى عالم المسرحية الشعريـــة، سواء فى هذه المسرحية المبكرة، أم فى المسرحيات التالية لها (١٩٢٧ - ١٩٣٢)

والمهم فى الوقت نفسه عرض حركية اللغة الشعرية – من خلال المسرحية – تمهيداً للدخول إلى دراسة الصورة الشعرية. ذلك، أن شوقى قد نقل لنا لغة سهلة العبارات بعيدة عن التعقيد، ومازج بين الفصحى والعامية، كما أنه جعل الغناء يتم بطريقة الموال ذى اللهجة البدوية والعامية القاهرية فى آن. وتوجه شوقى للتعبير بالعامية إلى جانب الفصحى أهم ملمح لغوى هنا، لأنه يعكس ازدواجية الأدوات فى مرحلة كان شوقى يبحث فيها عن شكل يطور به رؤيته وأدواته الفنية. فهناك مواضع قليلة استخدام فيها العامية الاغنية والموال كما فى المجلس الأول من الفصل الأول (ص٣، ٨) والمجلس الأول من الفصل الرابع (ص ٣٧، ٣٨). ومرة واحدة استخدام لهجة وسطى جمعت بين شطرى البيت فصحى، ثم عامية

(ص ٥٣). لكن ذلك الاستخدام لم يتكرر من شوقى فيما أتى من مآسيه بخاصة. وإن كنا سنجد له أمثلة فى غير المآسى سنشير إليها فى حينها، بالإضافة إلى استخدام كلمات من القاموس (التركى بخاصة)، ساعدت على الايهام بالجو المملوكى مثل (ص٣، ٣٠).

والملاحظ على هذه اللغة، القاهرية، والبدوية، والتركية، أنه ينطق بها أناساً غير عرب، بل غير ذوى شأن من المصريين مثل (حنا الوكيل)، وهى ملاحظة تفصح عن الازدواجية نفسها، وتكشف عن ثنائية الرؤية من خلال ثنائية اللغة، أى أنه جعل غير العربى الفصيح، منطوقاً بواسطة شخصيات : ثانوية.

أولاً، أو غير مسلمة ثانية، والأمثلة على ذلك كثيرة :
تبدأ بلحن جرسكى :
الجميع :

-بين السيوف	والخناجر	على الجبال
تلقى الجراكسة	عشايــر	هم الرجال
يحمو النساء	الحرايــر	مع الجمال
ومن عجب حكم	جايـــر	فيهم محال
وليس ناه و	آمـــــر	غير القتال

(ص ٣)

صحيح قد ينطق اللحن فى بعضه فصيحاً لكنه لن يستقيم الوزن الشعرى، فيمكن أن ننطق البيت الأول فصيحاً لكننا لن نستطيع ذلك فى الباقى، خاصة فى :

تلقى الجراكسة عشاير　　　　هم الرجال

يحمو النساء الحراير　　　　مع الجمال

حيث لابد من تسكين (الجراكسة)، ومخالفة إعراب الفعل المضارع (يحمون) فيقال (يحمو)، أما تسهيل الهمزة إلى ياء، فهو جائز صرفيا وكما فى صوت المغنى سيد أحمد :

سيف جفونك يالطيف　　　　مرهفو "هفه" فاق الحدود

والقوام أسمر خفيف　　　　فى النزال قد القـــــدود

(ص ٣٨)

وكما فى دور (حياة الحياة) :

حياة الحياة انته　　　　يا منيـــــة القلـــب

امته تجود امته　　　　حسبى عذاب حسبى

(ص ٣٨)

حيث نلاحظ ضرورة التسكين فى كلا الموضعين، كما يلاحظ التعبيرات العامية فى (انته، امته)، كما أن الناطق بهاء الجمع الجركسى، والمغنى.

ثم نجد القاموس التركى يلقى بظلاله ابتداء من الأغنية الفردية الأولى (الشمس)..

ما بهجة العصر إلى جركسياته　　　　من كل هيفا لها عند الدلال دلال

على ملوكه وباشاته وبيكاته

(ص ٣)

ثم على لسان (حنا الوكيل) :

من بعد "إنعامات" "جمكيات" "يو

ميات" "صرفيات" "توريدات"

هذا "جفالك" ذا "عمارات" كما

هذا "مطابخ" ثم يا مولاتى

(ص ٢٠)

واذا تركنا أمثلة القاموس، العلمى، والتركى، إلى استخدام الأسلوب المحاكى للمثل الشعبى نجد قوله لأبى الحسين المجنون :

الفلاح :

-أبا حسين كم كذا صبر، ولا صبر الجمال

(ص ٥٢)

ولم يجر هذا الانحراف اللغوى على لسان شخصية رئيسية، على حين أنه انحراف لغوى كان يهدف إلى محاكاة هذه الشخصيات الثانوية بالذات، لكن الأمر يبدو مقصوداً لوجود شخصيات ثانوية أخرى لم يجر على لسانها الانحراف نفسه بل نجد (الخواجة) بولو الايطالى، يلمز أحد البكوات فى قصر محمد أبو الدهب بشطر بيت عربى :

أبى الدهب -مضى يا بول صاحبكم على

بولو -إذا ذهب الحمار بأم عمرو

(ص ٣٩)

وهى مفارقة لغوية تضاف إلى استخدام اللهجة المصرية والقاموس التركى(٧).


النسر الذهبى
للطباعة
يسرى حسن إسماعيل
شارع عبد العزيز - الهدارة ٢ عابدين
عابدين ت : ٢٩١٠٠٧٥ دار السلام ت : ٢٢٠٩١١٨